توظيفات "شهرزاد" في السّرد العربي

بقلم: د. سامية عليوي حنون
جامعة باجي مختار – عنّابة-

ملخص:

يتتبع هذا المقال توظيفات تيمة (شهرزاد) في السرد العربي من خلال الأعمال القصصية والروائية والأعمال المسرحية للأدباء العرب أسوة بالأدباء الغربيين الذين أبهرتهم حكايات شهرزاد وشخصيتها ورمزيتها، على الرغم مما أصابها على أيديهم من المسخ والتشويه أحيانا.

واللافت للانتباه أن الأعمال السردية العربية التي تناولت هذه الشخصية إنما عملت على التفاف محسوب من الأدباء العرب على التراث العربي لإخراجه بحلل أخرى غير تلك التي نجدها في (ألف ليلة وليلة).

Résumé :

Cet article traite l'usage du thème de (Shéhérazade) dans le récit arabe, à travers les œuvres romanesques et les œuvres théâtrales de certains auteurs arabes comme celles des œuvres Occidentaux qui ont été impressionnés par les contes de Shéhérazade, de sa personnalité et de son symbolisme, malgré la distorsion et la déformation de ce thème chez eux.

Pourtant les œuvres narratives arabes qui traitaient ce personnage, elles voulaient revenir au patrimoine arabe pour le former d'une façon différente à celle de (Mille et Une Nuits).

OOO

يعدّ كتاب اللّيالي من الكتب القليلة التي شغلت الأدباء والدّارسين -غربا وشرقا- خلال قرون طويلة من الزّمن؛ وربّما يعود الفضل الأكبر في تزايد الاهتمام به إلى "أنطوان جالان" (Antoine Galland)، الذي ترجمه خلال القرن الثّامن عشر - على الرّغم من أنّه فرنس الكتاب بدلا من ترجمته -، حيث أخضعه للبيئة الفرنسية وذوقها عصرئذٍ. فتهافت المترجمون - بعد

ذلك - عليه، ممّا نبّه المبدعين إلى النّهل من هذا الكتاب، وجعلهم يستمدّون منه مواضيعَهم الإبداعيةَ - نثرا وشعرا -.

ويعود اهتمام الدّارسين بهذا الكتاب إلى سببين أساسين هما:

1 - كونها - اللّيالي- حكاياتٍ جمعت بين العجائبي والتّاريخي المصاغ صياغة أدبية.

2 - كونها أدبا اعتمد اللّغة الشّعبية، التي صوّرت الحياة أدقّ تصوير: في بذخها وتحلّلها، وفي ترمّتها وتحرّرها، وفي تديّنها وزندقتها، وفي تقواها وفجورها، تصويرا قد يصل حدَّ المبالغةِ - أحيانا -.

وقد كانت شهرزاد - الرّاوية - الشّخصية التي نالت الحظّ الأوفر من هذا الاهتمام، فاتّخذها المبدعون بطلة لرواياتهم ومسرحياتهم وأقاصيصهم، وألبسوها أقنعة شعرية عدّة للتّعبير عن همومهم واهتماماتهم، فكانت بذلك مصدر الإلهام المتجدّد عند الأدباء الغربيّين والعرب على حدّ سواء.

وقد عُرفت شهرزاد في الغرب في فترة سادت فيها الرّومانسية، ومن ثمّ حملت كلّ ملامح التّيار الرّومانسي بما عُرف به من إيثار للحرّية وتأكيد لشخصية الفرد، وإذكاء للمشاعر وإعلاء لسلطة القلب على كلّ سلطة. فلم تكن شهرزاد تُعرف في الغرب ولا توصف بغير جمالها الأخّاذ وبغير جنسها المثير، وهذا ما نلمسه بجلاء كبير وبإصرار غريب بين سطور جالان - ذلك أنّ ترجمته كانت المرجع الذي اعتمد عليه كلّ من غامر من الغربيّين بركوب بحر الكتابة عن شهرزاد الخضمّ، حيث لا نجد شهرزاد - المرأة الشّرقية- التي استطاعت أن تتصدّى للملك المستبدّ فترغمه وترغّبه في أن يتحوّل من تيّار العنف إلى الحكمة والتّعقّل، وأن تروّض ذلك الوحش المفترس الرّابض في أعماقه، كلّ ذلك ليس بقلبها وجسدها فحسب بل بعقلها أيضا.

لكن حين نقرأ نتاج من كتب عن شهرزاد، نجد أنّ هذه الشّخصية، لحقها كثير من المسخ والتّشويه، وذلك في محاولة لتطويعها لحركة الرّومانسية وتحميلها قضايا لم تكن لتحملها في الشّرق، حيث نجد أنّ شهرزاد أصبحت غير عاديّة، قويّة، عنيفة، نهمة جنسيّا، لترتدي بذلك أو تُجبر على ارتداء أثواب الغرب، ولتتحوّل إلى مدام (دي بومبادور) جديدة مثيرة .. [1]

وقد تأثّر المثقّفون العرب بالتّيار الرّومانسي خاصّة بعد التّحوّلات وعواصف التّغيير التي عصفت بالعالم العربي، فلم يجدوا بُدًّا من الهروب من واقعهم القاسي؛ ففُرض عليهم - من ثمّ - الاعتصام بحبل الرّومانسية، غير

أنّ رومانسيتهم - في الغالب - كانت ذات طابع ميثولوجيٍّ خاصٍّ، فكانت شهرزاد الغربية التي أخذ عنها كُتّابنا ومثقّفونا هي الرّمز الغالب على كلِّ ما عداه من رموز. ومن ثمّ كان لابدّ أن ينتقل إلينا بأزيائه المتفرّجة وعقله المتغيِّر، وتفكيره الغامض وإيحاءاته الهادئة حينا الثّائرة حينا آخر ، وكان ذلك كلُّه من سمات الرّومانسية الغربية التي أقبل عليها المثقّفون العرب رغبة في الاتِّصال بالحضارة الغربية والإقبال عليها ورغبة في البحث عن الذّات الضّائعة وبعث روح التّحرُّر، ولم يعرفوا شهرزاد إلاّ من خلال جوتييه (Gautier) ، وبو (Poe) وغيرهما من كُتّاب الغرب. هذا دون أن ننكر الفضل الأكبر للكُتّاب العرب الذين ساهموا في جعل تشكُّل أسطورة شهرزاد يتمّ بصورة أسرع، في الوقت الذي اقتصر فيه الغرب على استحضار حلقات من ألف ليلة وليلة، دون إعارة أدنى اهتمام للرّاوية. وقد تجلّت أعمال الأدباء التي اتّخذت من شهرزاد موضوعا لها في:

أ – الرّواية والقصّة:

لم يبدأ تأثّر الكُتّاب العرب باللّيالي إلاّ بعد "دو رينييه"[2]، وعلى رأسهم "طه حسين" الذي أصدر عام 1936 م رواية « القصر المسحور »* رفقة "توفيق الحكيم"، حيث أعلن طه حسين في مقدّمة القصّة تأثّره بـ "دو رينييه" بعد سفره إلى باريس. ويحمل «القصر المسحور» أفكارا نقدية للأديبيْن - طه والحكيم - حول حرّية الأديب في التّعامل مع النّماذج التّراثية، إذ تقف شهرزاد (رمز الحرية) أمام محكمة الزّمن في محاكمة طويلة يحكم الزّمن فيها لصالحها في نهايتها، بعد أن وقفت ثائرة تدافع عن نفسها حتّى تنتصر.. فكانت روايتهما القصيرة المزدحمة بالحوار «باروديا تقلب الحكاية الإطار في الأصل لتجعل من شهرزاد مطارِدة لهما لا طريدة، ومن شهريار حكيما لا سفّاكا للدّماء.

واعتمدت (القصر المسحور) أيضا على مسرحية "الحكيم" (شهرزاد)، ليصبح القصر المسحور إحالة على نسخة عن الأصل، وكانت الرّواية(محاكاة ساخرة) تستنطق الأصل مادّة وأسلوبا، وتُعيد تكوينه بما يتماثل مع أفكار الحكيم التّحرّرية حينئذ »[3].

بعد هذا العمل أطلّ علينا "طه حسين" برواية أخرى عام 1943 م، والحرب حامٍ وطيسها على الحدود المصرية، أخذت فيها بطلة اللّيالي دورها في «أحلام شهرزاد» التي عكس فيها مؤلّفها الأوضاع السّياسية في تلك الفترة، ومصر تخوض حربا لا ناقة لها فيها ولا جمل ، محاولا تمرير رسالته إلى الحكومات العربية لتحمّل مسؤوليّاتها..، وخلال سبعة أيّام، نقل طه حسين صورا جميلة ترسمها شهرزاد لفاتنة التي تثير حربا في عالم الجنّ بين الملوك المتنافسين على الفوز بها، فتتحدّاهم وتهزمهم جميعا بشيء واحد هو (العلم الغزير والذّكاء المتّقد) [4].

ثمّ جاء "زكي طليمات" في « قلتُ شهرزاد فضربتني .. » سنة 1945 م .

ومن مصر، ارتفع صوت "سيّد قطب" في « المدينة المسحورة »*، حيث تبدأ شهرزاد حديثها - الذي استمرّ عشر ليالٍ - في اللّيلة الواحدة بعد المائة، وقد استمدّ سيّد شخصّياته من تاريخ مصر القديم، واستطاع في هذه القصّة التي تغلّفها الأسطورة والكهنة والعرّافون وأحاديث السّحر، أن يُنطق شهرزاد التي لجأ إليها الملك - بعد مائة ليلة من انقطاع أقاصيصها عنه - بقصّتيْ حبٍّ عجيبتيْن، وقصّة انتقام أكبر من الحبّ[5].

ورغم الأجنحة الأسطوريّة التي كانت تحلّق بالقصّة في سماء تكاد تكون من الوهم، فإنّ سيّد لم يبتعد عن الواقع كثيرا، وهو يحدّثنا عن الحبّ ولواعجه، وعن الغيرة التي تفتك بقلب المرأة ، فتدفعها إلى الانتقام لأنوثتها، وإن كان هذا الانتقام من محبوبها ذاته، فقد قدّم "سيّد" في هذه القصّة « المرأة في صورة الجنّية السّاحرة، انسجاما مع صورتها في قصص ألف ليلة وليلة » [6]، كما يتّضح من تصويره للسّاحرة (تيي) - التي كانت ذات يوم أميرة فشلت في حبّها، فدفعها الثّأر لكرامتها التي أهدرها ابن عمّها الملك (تاسو)، إلى أن تصبح ساحرة - وأن تسحر المدينة كلّها. وفي الجهة المقابلة لهذه الصّورة، تطالعنا صورة المرأة الأنثى العاشقة التي رفضت الزّواج من ابن شيخ العشيرة الذي أقاموا في كنفه بعد رحيلهم من كوخهم خوفا على ابنتهم من هذا الغريب الذي ألقى إليها بصرّة من المال، والذي لم يكن غير الملك (تاسو) الذي كانوا يجهلون من يكون.

وإذا كانت فتاة الغابة تمثّل دور المرأة العاشقة المعشوقة، فإنّ الأميرة (تيي) تمثّل دور المرأة العاشقة لا المعشوقة، ممّا جعلها تنقلب إلى ساحرة انتقاما

من ابن عمّها الذي استبدلها بفتاة الغابة (ساسو). ولم يترك "سيّد" صورة للمحبّة إلاّ وجعل صورة من الغيرة والانتقام تقابلها، وكأنّنا به يريد تسليط الضّوء على غيرة المرأة المتأصّلة فيها.

وقد حرص "سيّد قطب" في قصّته هذه على تتبُّع خلجات النّفس الإنسانية، وما يدور فيها من أحاسيس متناقضة، ولم يكن ذلك بجديد عليه، ولكنّ حديثه عن غيرة (تيي)لم يكن إلاّ امتدادا لذلك الحديث الذي يبثّه في قصائده الشّعرية حيث غلبت العاطفة في تحليلات "سيّد" خلافا لما أورده "طه" و"الحكيم" اللّذيْن كان "سيّد" قد قرأ عمليْهما، وكتب عنهما مقاليْن، أحدهما نشره بمجلّة «المقتطف»، والثّاني بمجلّة « الرّسالة »[7].

وأطلّ "حفني محمود"- بعد ذلك- في « شهرزاد قالت لي » عام 1948م.

ثمّ "أحمد الألفي عطية" الذي كتب « غيرة شهرزاد »، عام 1948 م.

ثمّ جاء "علي حمّاد" في « ليالي »، عام 1949 م.

ثمّ أعقبه "حسن مظهر" في « ألف وليلتان »، عام 1950 م.

وعام 1958 م، كتب "فتحي غانم" قصّتيْن :

- الأولى، بعنوان: « شهرزاد »، يناقش فيها قضيّة المرأة (قضيّة اجتماعية).

- الثّانية، بعنوان: « شهرزاد والسّاحر » .

بعد ذلك بربع قرن، يأتي "نجيب محفوظ" - الذي لم تكن معرفته بألف ليلة وليلة اعتيادية - فهو لم يتمكّن في « ليالي ألف ليلة »[8]، من نقل أجواء اللّيالي وامتيازاتها الفنّية ومكوّناتها العجائبية والواقعية فحسب، وإنّما تمكّن أيضا من إعادة تركيب الحكايات وبنائها بطريقة أوقعت السّلطان شهريار في الفعل الحكائي، وجعلته عرضة للأهوال والمشكلات والحوارات والمناقشات، بحيث لم يعد متفرّجا على الفعل والفاعلين، أو منصتا للقصّ بصفة استراحة مرّة، أو موعظة تحمل رجعا ما قد يتناغم مع هواه أو يستثير همّه أو عاطفته ورضاه مرّة تالية.

ولم تقتصر إعادة تكوين ألف ليلة وليلة عند "نجيب محفوظ" على الحكاية الإطار - أي حكاية شهريار وشهرزاد - بل تعدّاها بجعل السّرد يأخذ سمتا محفوظيا خالصا يتمثّل في الانكفاء على حكايات (الحيّ والحارة)، أي لعبة محفوظ الأثيرة، برموزها العتيدة والمتضادّة[9].

ثمّ أطلّ "هاني الرّاهب" عام 1988 م، برواية «ألف ليلة وليلتان» [10]، ليخالف شهرزاد في طريقة حكيها، إذ بينما لجأت شهرزاد إلى رواية كلّ قصّة على حدة، لجأ "هاني الرّاهب" إلى حشد كلّ الشّخصيّات في قصّة واحدة. إنّها كلّها شخصيّات تظنّ أنّها امتلكت مصائرها ...

إنّ المكان السّردي هو دمشق، لكنّه من حيث هو مكان رؤيويٌّ يصير بغداد هارون الرّشيد، وقاهرة جمال عبد النّاصر، وجزائر هوّاري بومدين ..

كما أنّ «ألف ليلة وليلتان» تترك أيّ حدث في أيّة مرحلة من مراحله، وتنتقل بلا اكتراث إلى حدث آخر في أيّة مرحلة من مراحله، وذلك هو المعادل الرّوائي لبنية مجتمعيّة مفكّكة ومتشظّية. وتلك هي رواية شهرزاد: لا شيء ينتهي إلاّ بمجيء الزّمن الآخر، الزّمن الأبدي، زمن هازم اللّذّات ومفرّق الجماعات ..[11]

في السّنة ذاتها، كتب "عنتر عبد السّلام مخيمر" رواية « في اللّيلة الأولى قالت شهرزاد »[12]

في فترة التّسعينيّات، وبعد ما يقارب العقدين، من ظهور رواية "هاني الرّاهب"، طلع صوت "محمّد جبريل" برواية « زهرة الصّباح »، والجديد الذي أضافه" محمّد جبريل" في روايته هذه هو ذلك التّوازي أو التّناص - بمصطلحاتنا الجديدة - مع ألف ليلة وليلة، وقد نقل الكاتب شهريار من بغداد إلى القاهرة، وجعله سلطانا من سلاطين مصر في العصر المملوكي. وإن كان القارئ قد توجّس خوفا من فشل عبد النّبي المتبولي كاتب سرّ شهريار - حيث كانت ابنته زهرة الصّباح المرشّحة التّالية بعد شهرزاد في طابور زوجاته اللّواتي تعوّد قتلهنّ انتقاما من زوجته التي اكتشف خيانتها مع عبد أسود -، هذا التّوجّس لم يتحقّق، بل حقّقت محاولاته الغرض المزدوج منها: نجاة شهرزاد من الموت وعفو شهريار عنها بعد إنجابها على امتداد ألف ليلة وليلة، سبعين قصّة ونيّفا، وثلاثة أبناء، ونجاة ابنته زهرة الصّباح.

ولقد صعّد "محمّد جبريل" درجة التّوتّر الرّوائي بزواج زهرة الصّباح - وهي خطيبة شهريار - من سعد الملواني جارهم وابن تاجر القوافل، ممّا جعل شبح الموت يزداد قربا من زهرة الصّباح. فبعد أن كان القضاء على حياتها مرهونا بعدم قدرة شهرزاد على مواصلة حكاياتها، أصبح الآن في غير حاجة إلى هذا الانتظار. فبمجرّد احتمال ترامي الأخبار إلى شهريار بأنّ التّالية في طابور زوجاته قد زُفّت إلى أحد رعاياه، معناه أنّ ظلّ السّياف لن يكون

مقصورا عليها بل سيمتدّ إلى أمّها وأبيها وسعد والمأذون والشّاهديْن « وربّما أطار السّياف رقاب الخدم والجواري لأنّهم شاهدوا ولم يتكلّموا، بل ربّما أمـر شهريار، فنُهب القصر بكامله، ودُمّرت محتوياته، ولم يعد له من أثر »[13].

هكذا بدت أحداث الرّواية وكأنّما تسير في خطّين متعارضيْن: خطّ يحمي زهرة الصّباح من الخطر، وآخر يعرّضها للخطر، خطّ بالسّلب، هدفه تجنيب زهرة الصّباح ما يهدّدها، وآخر بالإيجاب، هدفه تحقيق وجودها كأنثى، بالزّواج ممّن تحبّ.

ولذلك يمكننا القول إنّ رواية «زهرة الصّباح» إسقاط لهمومنا ومشاكلنا، الاقتصادية والسّياسية والاجتماعية على العصر المملوكي، ليقول محمّد جبريل إنّ الحياة تسير جنبا إلى جنب مع الخوف والتّوتّر، فلا الخوف يمنع الحبّ، ولا الحبّ يقضي على الخوف، بل لعلّ كلاّ منهما يولد من الآخر.

فرواية «زهرة الصّباح» إذن رواية احتجاجية على عذابات الإنسان المعاصر، وما زواج زهرة الصّباح وسعد الملواني إلاّ بصيصٌ من نور، ودلالة تمرّد.

وإذا كان والد شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" هو وزير شهريار، فإنّ والد زهرة الصّباح هو كاتب سرّ شهريار الذي أوكل إليه معظم مسؤوليات الحكم الخطيرة، حتّى يستطيع الانصراف إلى الاستماع إلى حكايات عروسه شهرزاد، التي تتوقّع كلّ ليلة نهايتها.

وقد تركّزت أبرز محاولات المتبولي في الاستماع إلى أكبر عدد من القصص والحواديت لغرض مزدوج: إمّا لينقلها إلى شهرزاد - بواسطة جواري القصر - إن هي أخفقت في مواصلة الحكي، أو أدرك الملل شهريار، أو ليعود فيرويها لابنته حتّى إذا ما نفذ مخزون شهرزاد، وحان أجلها استطاعت زهرة الصّباح أن تقوم بدور مماثل ، وتؤجّل مصيرها هي أيضا بضعة أيّام أو أسابيع[14].

وقد منحت الرّواية شهريار دورا إيجابيا نفتقده في اللّيالي، إذ جعلته ينتقد الحكايات التي يستمع إليها.

ومن الجزائر، كتب "واسيني الأعرج" رواية من جزأيْن بعنوان « رمل الماية أو فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف »، فقد كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة صورة لشهريار، فهي امرأة حرّة، مثقّفة، تصرّ على الزّواج، ولكنّها في كلّ الحكايات التي ترويها له، تعرض صورة ما لخيانة المرأة، فهي تمنحه ما يريد سماعه، وتنتهي القصّة عند مولد ثلاثة أولاد ذكور، هم استمرارية شهريار

ومصدر قوّته؛ وتبقى أختها صامتة، تطرح سؤالا أو اثنيْن، وكأنّها تعلم أنّ هناك شيئا ما تخفيه شهرزاد، وبإمكانها روايته دون مواجهة القوّة؛ وهنا يستحضر الكاتب (دنيازاد) في « الفاجعة » ويمنحها الكلمة، لتقول شيئا آخر، يكون استمرارا للحكي، وتكون الانطلاقة ذاتها، وشهريار لا يزال عدوانيّا، غير أنّ (دنيازاد) تحكي حكاية أخرى لا يودّ الملك سماعها، فتحكي عن غرناطة وكيفيّة سقوطها، وكيف تواطأ أميرها مع الأعداء، وكيف سلّمهم المدينة دون مقاومة ليضمن سلامته،كما تروي له عن مقاومة الزّنج، وموت الحلاّج الذي قُتل بسبب أفكاره.

فكانت دنيازاد تحكي لشهريار كلّ ما لم يُقل في ألف ليلة وليلة، حتّى وإن لم يكن يرغب في سماعه .... إلى أن فقدت دنيازاد حياتها في النّهاية[15].

في غضون التّسعينيّات، يكتب "جمال حسّان" مجموعة قصصيّة بعنوان « شهريار ينتظر» التي تحوي قصّتيْن قصيرتيْن اتّخذتا شهرزاد موضوعا لهما، الأولى بعنوان «بوْحُ شهرزاد»، والثّانية بعنوان« شهريار ينتظر » التي يمضي فيها شهريار كما في ألف ليلة وليلة مزهوّا برجولته، آمرا وزيره بإحضار امرأة جديدة « متوّجةً كأحلام اليقظة بالرّغبة ناضجة » [16]، بحيث لا يثمل ولا يملّ مناغم جسدها ونشوة روحها.

في حين يقف وزيره خائفا، معترضا على جور الملك واعتدائه على حقوق باقي الرّجال؛ ويقف الملك مسائلا الوزير: « قل الحقّ يا وزير، أتحتقر الجسد ؟ »، فيجيب الوزير: « مولايَ لا أظنّ أنّي صاحب رأي أمام عظمتك، كلّ ما أخشاه أن تنهض الأرواح الهائمة وتبتلعنا العاصفة » [17].

غير أنّ الملك يظلّ في طغيانه، غير آبه بنصح الوزير، مستسلما لعروضه اللّيليّة؛ فهُيّءَ المجلس لضيوف الملك من ذوي الجاه وكبار التّجّار، وكان من بينهم اثنتا عشر فتاةً انضمّت إليهنّ ابنة الوزير رغم توسّل أبيها ومعارضته.

وجيء بالنّسوة ثلاثة ثلاثة، يتقدّمهنّ حاملو المباخر، وفي أعقاب كلّ مجموعة سيّافٌ متّقد العينيْن جافُّ الملامح، (...) ويتمّ عرض هؤلاء الفتيات أمام الملك واحدة بعد أخرى، إلى أن جاء دور ابنة الوزير التي تأمّلها الملك طويلا، وعلى غير عادته لم يصفّق طالبا تغيير المناظر الدّاخليّة أو الموسيقى المصاحبة لشعائر نرجسيّته الغامضة.

وبدأت شهرزاد تخاتله، تحدّثه عن نفسه وتقرأ قسمات وجهه، في حين يظلّ شهريار متيقّظا رافضا الاستسلام خائفا من الهزيمة.

وتظلّ شهرزاد تكلّمه، ويظلّ حائرا أمام ألغازها، آمرا إيّاها بالإفصاح، مهدّدا إيّاها بالقتل، غير أنّها تُبدي له رضاها بالقتل وسعادتها بالموت الذي سيفتح لها أبواب الجنان، مدغدغة مشاعره: « ما أحلى الموت بين يديْك حيث أتطهّر بحرماني من التّطلّع إليك والتّدفُّؤ بضيائك، في روحك أبقى في لحظات بهجة وتوْقٍ حميمٍ لإبحارٍ مركّزٍ في عمق الذّاكرة، يقذف بي الموج، أنفجر في سماء لياليك ملايين الشُّهُب »[18].

وتستسلم شهرزاد مغمّضة العينيْن، ممدّدة على فراشه، لا تحاول الهرب من السّيّاف الذي يأخذ موقعه عند الرّأس، يفصله، ثمّ يستخرج قلبها طائرا أخضر لم تنبت له أجنحة، لحمها منزوع العظام.

في غضون التّسعينيات، يكتب "عز الدّين جلاوجي" من الجزائر، مجموعة قصصية بعنوان « صهيل الحيرة » التي تحوي بين طيّاتها، قصّة « الأمير شهريار » [19] التي كُتبت شعرا، والتي تأسر الكاتبَ فيها قصّةُ موسى - عليه السّلام -، ونلمس ذلك في أحد المقاطع:

« قال القائد السّمين
جاءكم من أقصى الشّقر
رسولهم يسعى
يبغي رضاكم
يبغي لديكم الرّفعا »[20]

ويقابل فيها الكاتب بطريقة غير مباشرة بين قصّة موسى وقومه مع فرعون، والواقع المعيش، فيستحيل الأمير شهريار إلى (فرعون) الذي طغى وتجبّر، وأذاق بني إسرائيل شتّى ألوان العذاب والاضطهاد، وهكذا ينمو النّص ويتطوّر في إطار الثّراء الدّلالي الكامن في النّص المستلهم.

ويربط الشّاعر بين هذا النّص، ونصّ آخر مستلهم من القرآن الكريم، حيث يقول:

« غدت حبّات الرّطب
حجارة من سجّيل
جمعتها طيور أبابيل
حلّقت بها في الفضاء

ثمّ رمتها على رؤوس الأغبياء
فجعلتهم عصفا مأكولا
ومسخ شهريار قرزيرا له خوار »[21]

فيحوّر الكاتب النّص القرآني، ويشحنه بدلالات جديدة تعبّر عمّا تعانيه الشّعوب من تسلّط واستعباد، ثمّ بين النّهاية الحتمية للظّلم والظّالمين، وهي الهلاك والدّمار.

ثمّ نسمع صوت "المقداد المختار" من تونس في رواية « ستُّ ليالٍ لم يعشها شهريار »[22] التي تتداخل فيها الأحداث والشّخصيات، ويغدو (حي) غير (يقظان)، ويلتقي فيها الكاتب في اللّيلة السّادسة بشهريار الذي يدخل معه في حـوار حول جرائمه وضحاياه، ويقدّم فيها شهريار تبريرات يراها مقنعة لقتل هؤلاء النّساء اللّواتي كنّ -حسبه- (أجسادا دون رؤوس)، وجعل نفسه ضحية لشهرزاد بدعوى أنّها أرهقته كما أرادت، إرهاقا فيه متعة، والمتعة متعتان، لقد كانت رأسا يستوي به الجسد، لم تكن جسدا يستوي به الرّأس![23]. وأخذ الكاتب يناقش قضيّة المرأة التي يراها قضيّة مفتعلة؛ ويدعو إلى التّفكير وإعمال العقل في كلّ شيء. ثمّ يدخل لعبة الأسماء فيستحضر: يقظان، وحي، وبنجر، وجون جاك، ومورطزاد، وشهوزاد، ونفسزاد، وسودزاد، ويأخذ في الحديث عن نزوات الإنسان، وتحكّم غرائزه فيه .

ثمّ تلاه "محمد قرانيا" بـ « ثلاث ليالٍ من ليالي ألف ليلة وليلة »، عام 1999 م، وهي قصّة قصيرة من مجموعة تحمل العنوان ذاته [24].

عام 2002 م، نشرت "شذى برغوث" قصّة « شهرزاد 2000 »؛ ففي اللّيلةِ الألفِ، قالت شهرزاد: إنّ الأنوثة يا سيدي ليست شكلاً فقط، إنما هي إحساسٌ رائعٌ من المؤسف أني لا أستطيع توصيله إليكْ، فما رأيك أن نتبادل المواقع لليلةٍ واحدة؟ هزّ رأسه موافقاً على تجريب ذلك، قرأت عليه التعاويذ التي تعلّمتها لتستطيع التّعامل مع ذكورته الفائقة، ونفختْ، ودمدمتْ، فصار شهريارُ أنثى وصارت هي ذكراً، رفعت عليه السّوط، فمات رعباً وخرّ عند قدميها، ضحكت، وقالت له: لقد عفوتُ عنك لكنّي لن أُرجع إليك سوطك فقد تعبت من سرد الحكايات.

أخفتْ شهرزاد السّوط وقرّرت نسيانه، فرحتها تضيق بها، كونها لن تحكي هذه اللّيلة حكايةً، وستنامُ باكراً، تستيقظُ عند طلوع الفجر ستسخر

من الدّيك وستمدُّ له لسانها، ستُغنّي مع عصافير الحديقة، وستركض وترقص فللانتصار طعمٌ آخر، و للحرية جناحان من نورْ. كانت خفيفةً مثل ريشةٍ، انفلتتْ تصطاد الفراشات، وانصرف شهريار صامتاً صمتاً أقرب إلى الانفجار.

وتنتهي القصّة بثورة شهرزاد، وألقت السّوط معلنة تمرّدها قائلة: وداعا يا شهريار .. إليك سوطك مع آخر حكاياتي...[25].

عام 2001 م، نشر "عدنان كنفاني" قصّة « أخاف أن يُدركني الصّباح »، ضمن مجموعة قصصية تحمل العنوان ذاته [26].

في السّنة نفسها، نشر "جاسم الحمود"، قصّة « مقتل شهريار » [27].

عام 2002 م، كتب "جمال الفرّا" رواية « في عين الزّمان يا شهرزاد »[28]، وهي قصّة حبّ بين فتاة من كشمير تدعى شهرزاد وبين أمير جزيرة في المحيط الهادي، تفجّر الحبّ في قلبيهما فتعاهدا على الزّواج الذي تحطّم بسبب معارضة الأهل، فهام الأمير على وجهه وكأنّه مجنون ليلى، أمّا شهرزاد فربطت على قلبها وساحت مضيفة تعمل على الطّائرات لتعيش ذكريات حبّها. بلغها ذات يوم نبأ مصرع الأمير وهو يصارع الأمواج والرّياح، فاسودّت الدّنيا في عينيها واعتزلت العمل وقصدت مدينة سان فرنسيسكو، حيث كانا ينويان قضاء شهر العسل، تسرّي عن نفسها بزيارة معرض للثّقافة تعرض فيه نماذج لمعالم التّراث الحضاري وللكشوف والمخترعات الهامّة وتاريخ تقدّم الإنسانية وأحداثها الكبرى. ومن أهمّ القصص التي وردت ما يلي: حسناء كشمير، سلطانة في جزيرة، بين الجمر والرّماد، عهد فوق القطب الشّمالي، رفيقة النّجوم، في جوار البوّابة الذّهبية، باقة الزّهور من تراث الدّهور، روائع التّراث الحضاري القديم، عهد الأندلس، عصر النّهضة، عهد الأدب الرّوسي، حكم التّاريخ، الأبجدية.

كما نشر "هادي محمد جواد" - في ذات السّنة - قصّة « سيّدة النّخيل »، ضمن مجموعة « خرافات معاصرة »[29].

سنة 2003 م، نشر "نبيل سليمان" قصّة « بغداد يا شهرزاد »[30].

سنة 2005 م، كتب "أمجد نيوف" قصّة « ولنقرأ الصّلوات على ضريح شهرزاد »[31].

وفي السّنة نفسها، نشر "أحمد ضحية" قصّة « قالت شهرزاد »[32]

عام 2007م، كتب "منتصر ثابت تادرس" رواية « إنهم يخطفون شهرزاد »[33].

آخر ما وقع بين يدي رواية صدرت عام 2009م ، للرّوائي "خالد غازي" بعنوان «المنتهى الأخير». وتستلهم الرّواية أجواء « ألف ليلة وليلة » وحكايات شهرزاد التي تحكي لشهريار هذه المرّة حكايات حديثة عن الحرب الفلسطينية - الإسرائيلية وضياع فلسطين.

وتحفل الرّواية بالأحداث والتّواريخ وقصص الحياة والموت والحبّ والتّصوّف وتختزل حيوات كبيرة لأبطالها، خاصّة الشّيخ المتصوّف ولي الله الذي قضى عمره في ترحال بين المشرق والمغرب قاصدا الحقيقة، وينظر إلى الدّنيا كسجلٍّ كبير له نهاية ولا خلاص للإنسان إلاّ بنقطة ضوء يكتشفها بداخله فتضاء له الرّوح في عالم ملكوتي له حلاوته لمن يدركه.

وتأتي شهرزاد في الرّواية لتحكي حكايات عن الحبّ والوجد والنّشوة والفقد والحقد واغتصاب أرض فلسطين ممثّلة في قريتها الفلسطينية التي اجتاحها الاحتلال. وحمل النّاس أرواحهم قرابين للشّرف والحرية[34].

في السّنة نفسها، صدرت رواية للكاتب المغربي "رشيد مشقاقة" بعنوان « شهرزاد ». وتدور الرّواية حول واقع المرأة المغربية وتطلّعاتها للمساواة والعدل في أجواء صدور مدوّنة الأسرة. تتوزّع الرّواية على 230 صفحة. يفتتحها الكاتب بفقرات من كتاب تطالعه بطلة الرّواية أمل. « انتهى الاستعمار... كان يمثّل أقوى تجسيد للفلسفة الذّكورية... إنّ الفصل الرّفيع بين حظوظ الأنثى والذّكر من بني البشر هو العلم... تتذكّر (أمل) مرحلة الطّفولة حين كان الأستاذ يلقي سؤالا فترفع يدها للإجابة ... لكنّه يجوب أنحاء الفصل للبحث عن جواب ذكوري ...، وعندما يفشل يقول علنا: لا أرى أحدا يستطيع الجواب... أجيبي أنت... »

يجد القارئ نفسه منذ السّطر الأول متورّطا في هذا المناخ المفعم بمأساة المرأة في مجتمع ذكوري قاهر ومتسلّط، حيث تتواتر أحداث الرّواية مغرية القارئ بقلب الصّفحة بعد الصفحة بحثا عن أفق انتظاره وتطوّرات مغامرة الكاتب والبطلة أمل[35].

وهكذا جعل الرّوائيون وكتّاب القصص من شهرزاد الرّمز الذي يمثّل طموحاتهم خلال عقود من الزّمن، كانت البلاد العربية ترزح فيها تحت نير الاستعمار، لتصبح الأمل الذي تهفو إليه آدميّتهم المسلوبة، بعد أن صدمهم الواقع المرير الذي كان أكبر من تهويمات الرّومانسية التي عجزت عن أن تحمل هموم المواطن العربيّ، وتصوّر فجائعه وخيباته المتعاقبة.

فكيف كان حظّ المسرحيّين مع قدرات هذا الرّمز على الإيحاء والدّلالة ؟

ب - المسرح :

تعدّ شهرزاد - الأنثى المعطاء والوجه المشرق في الحياة -، رمزا خالدا للمرأة المنشودة أبد الدّهر، وقد شغلت كتّاب المسرح من العرب الذين بدأ استلهامهم لهذا الرّمز مع "توفيق الحكيم"- الذي لم يكتب مسرحيّته «شهرزاد» إلاّ بعد أن سافر إلى فرنسا، وقرأ ترجمة "مردروس"، وتأثّر بـ "دو رينييه"، وشهد الاهتمام الذي تحظى به اللّيالي في فرنسا - كما يشير في أحد أعماله اللاّحقة * -، فنشر مسرحية « شهرزاد » عام 1932 م، بعد أن أنهى كتابتها عام 1928 م[36] .

وقد كان عام 1928 م، العام الذي كُتب فيه أوّل عمل مسرحي عن شهرزاد، ويمثّل بداية التّأثّر الرّومانسي الجاد في المنطقة العربية.

كانت مسرحية الحكيم تمثّل - حسب "جورج لوكانت George Leconte" - القمّة اللّماعة التي تميل إليها وتصبّ فيها طموحات الإنسان، هي الواحة التي تثير عطشه دون أن يتمكّن من ريّه، فهي النّقطة التي يلتقيان عندها، فيفي أحدهما للآخر، هي جشع الإنسان وأمله وخيبته.

ولعلّ هذا هو أهمّ تفسير وأبعده عن التّجزيء الذي يجعل المسرحية مجرّد أفكار فلسفية جافّة خالية من كلّ جمال وشاعرية بالرّغم من كلّ ما بثّه الحكيم في المسرحية من جمال الشّعر وعمقه وتفسيره، حيث لاحظ "جورج لوكانت" بحقٍّ عمق المأساة الإنسانية التي عالجها الحكيم حين قال عن شهرزاد : «وماذا يهمّ اسمها وملامحها، ليكن لها وجه المرأة، أو وجه الحظ، أو وجه العلم، أو وجه المجد، فلن تكون شيئا آخر غير القمّة البرّاقة التي تتّجه إليها وتتهالك عليها مطامع الإنسان، والواحة التي تُلهب ظمأه دائما، والموضع الذي لا ظلّ

للرّحمة فيه، حيث يتلاقى أمله الرّغيب وهمّه المتبدّد، وكلاهما وفيٌّ للآخر ذلك الوفاء الفاجع الحزن »[37]

وقد غلبت دلالات الغموض على (شهرزاد) الحكيم، فهي امرأة ساكنة هادئة تحوم حولها العناصر الأخرى، وهي مع دوران هذه العناصر تُخال لغزا أبديا، فهي عند (شهريار) - عقل كبير -، وهي عند (قمر) - قلب كبير -، وهي عند (العبد) - جسد جميل -.

وهي أستار تتعاقب على مسرح الوجود الدّائر، هي تلك القوى الخفيّة التي نسمّيها الغريزة، وهي التي تلعب في حياة الإنسانية الدّور الذي يلعبه الظّلام والقمر والشّمس في حياة الإنسان اليومية، فيصبح الظّلام هو (العبد)، ويصبح القلب هو (قمر)، ويصبح العقل هو (شهريار)[38]. وهذا كلّه يمثّل ارتقاء الإنسان من حيوانيّته إلى الحبّ ثمّ من الحبّ إلى المعرفة، وحين يحسب هؤلاء بعد طول التّأمّل والمعاناة أنّهم قد وصلوا إلى معرفة كنهها، يكتشفون أنّ ذلك ما كان إلاّ سرابا، فيصيح (شهريار) مثلا: « يا لها من خدعة .. »، لأنّ كلّ واحد منهم يرى فيها صورته الخاصّة - صورة نفسه -.

بعد ذلك بما يقارب الرّبع قرن، عام 1951 م، يعرض اللّبناني "أديب مروة": «عودة شهرزاد»، وهي مسرحية من فصليْن، يروي فيها أنّ (شهرزاد) السّجينة في مجاهل التّاريخ، مستعدّة للتّضحية بخلودها والذّهاب لرؤية ما يحدث في عالم الرّجال، لكنّها حين تتوصّل إلى ما تريد، تسرع في العودة لطرق باب التّاريخ، لأنّ ما رأته أصابها بخيبة أمل كبيرة[39].

عام 1953 م، يأتي "علي أحمد باكثير"، فيكتب: « سرّ شهرزاد »[40]، وهي مسرحية من أربعة فصول، استغلّ فيها الكاتب القصّة الإطار، غير أنّه جعل زوجة (شهريار) الأولى بريئة، ووجّه الحدث نحو نهاية واحدة هي شفاء الملك الذي يعاني من عقدة نفسية، دفعت به إلى قتل زوجته (بدور) التي كان على علم ببراءتها، وأنّ ما قامت به كان عبارة عن تمثيلية دفعها للقيام بها فرط حبّها له، ومحاولة معرفة مكانتها عنده، ولكنّه رغم ذلك قام بقتلها حتّى لا يُذاع سرُّه - المتمثّل في عجزه الجنسي -؛ وكشف هذا العيب قد يُظهره أمام النّاس «في شكل ملك ناقص الرّجولة، فماتت بدور، ومات معها سرّه. وجريمته في الحقيقة جريمتان »[41]: الأولى لأنّه قتل (بدور)، والثّانية لأنّه لم يتحرّ الحقيقة، بل كذب وصدّق نفسه، وظلّ كلّ ليلة يقتل (بدور) في أحلامه بعد

أن أُصيب بداء السّير ليلا - أثناء النّوم (سَرْنَمَةٌ : Somnambulisme)، وظلّ يقتل كلّ ليلة فتاة جديدة، ويقتل معها سرّه، إلى أن تأتي شهرزاد ..

وقد جعل "باكثير" شهرزاد تتنازل عن مكانتها في اللّيالي - هي التي قرأت الكتب، والعارفة بكلّ شيء -، ليصبح هو المدبّر، في حين تصبح شهرزاد مجرّد أداة في يده للتّنفيذ، بل لقد أفقدها "باكثير" كثيرا من رزانتها واتّزانها، وجعلها فتاة سطحية، حيث جعلها في بداية المسرحية تغنّي وترقص، ثمّ تفكّر في الانتحار في فصل تالٍ، وحتّى في قتل الملك، فكانت بذلك صورة مناقضة تماما لشهرزاد اللّيالي، فيكون السّر بذلك سرّ شهريار لا سرّ شهرزاد الهامشية المهزوزة.

لقد حاول "باكثير" أن يُدخل التّحليل النّفسي كطريقة لمعالجة الملك، ولكنّه فشل في إعطاء شهرزاد الدّور الذي كان من المفترض أن تلعبه، فجعلها مهمّشة، وبدت غامضة بعض الشّيء، حتّى وإن رمز إليها بالفنّ الذي تبقى وظيفته عكس الحقيقة، والعمل على تطهير النّفس وتربيتها وتوضيح الحقائق لها[42].

عام 1954م، أنهى "عزيز أباظة" « شهريار »[43]، مسرحية شعرية تتألّف من خمسة فصول، بدأها بشهريار وقد انتابته أزمة نفسية جامحة ، تدفعه دفعا إلى الانتقام من أيّ امرأة تقع تحت رحمته، ويقتل الملك وزيره الذي يرفض إرهاق كاهل الرّعية بجمع الضّرائب. وتفشل دنيازاد وأبوها في جعل شهرزاد تنثني عن رأيها في الزّواج من شهريار، وتدخل مسرح الأحداث - بعد أن تأزّم الوضع بين (شهريار) و(سليمان المسخ) الذي يحاول عبثا استعطاف الملك الذي أمر بأن تُساق ابنته (قمر الزّمان) إلى فراشه بعد أن وشى به وزراء القصر انتقاما من استهزائه بهم، ورغبة في إذلاله -، وهنا ينبهر الملك بجمال شهرزاد وجرأتها ... وتواجهه بمرضه، وتخبره أنّها قرّرت أن تكون شريكة ليلته. وتنتهز أوّل فرصة لتشرع في سرد أحداث قصّة سندباد عليه، وتقطعها عند الخيوط الأولى من الفجر، بعد أن أثارت في الملك رغبة في الاستماع والمتابعة. وتقوم ثورة، يرفض قائد الجيش الذّهاب لقمعها ممّا يثير الملك ويدفعه إلى قتله، وتظلّ شهرزاد تقصّ عليه قصص العدل والمساواة، فتؤدّي به أحيانا إلى الانصياع، ولكنّه لا يلبث أن يعود إلى جنونه، ويأمر بأن يحرق القصر بمن فيه.

وقد طوّع "عزيز أباظة" القصّة بأن جعلها تختلف عن واقعها الأسطوري اختلافا كبيرا، فجمع فيها شخصيات عدّة كبدور، وفاطمة،

وغيرها، كما أضفى عليها روحا إسلامية، كما حوّر القصّة بحيث بدأها ببداية أزمة الملك النّفسية، كما جعل لدنيازاد - أخت شهرزاد - دورا أكبر من الدّور الذي أخذته في اللّيالي، وجعلها منافسة لشهرزاد على زوجها.

ونصل بذلك إلى أنّ شهرزاد عند أباظة « فيلسوف سياسي، خلقي يريد أن يكفّ الملك عن القتل كلّه، ويريد أن يجعله حكيما لا يقرب الشرّ ولا يميل إليه (...)، فتسلك إلى أغراضها طريق القصص إذا كان اللّيل، وطريق الوعظ والإرشاد إذا كان النّهار، وطريق العلاج النّفسي على مذهب المحدثين... »[44]

ولعبت شهرزاد دورا هاما في مسرحية أحمد عثمان « ثورة الحريم » 1961م إذ حرضت النساء على الثورة ضد شهريار فخضع لإرادتهن واستجاب لمطالبهن.

أمّا "فاروق سعد"، فيرسم عالمه في مسرحية « عودة شهريار » التي نُشرت عام 1968 م، فقد حاول ألاّ يركّز الصّراع في أعماق شهريار وحده، حيث ظلّ شهريار - عنده - يحلم بامرأة وينتظرها طويلا (هي شهرزاد)، التي بمجرّد أن نالها لفظها مـن جديد قبل أن يُسلمها للجلاّد .. [45]

كتب بعد ذلك"جمال أبو حمدان" سنة 1974 مسرحية بعنوان (حكاية شهرزاد الأخيرة: في اللّيلة الثّانية بعد الألف)، والملاحظ أنها تجاوزت جوّ اللّيالي، وحاول الكاتب أن يتساءل عن مصير شهرزاد بعد انتهاء الألف ليلة وليلة ليضيف لنا ليلة جديدة، وقد استطاع ببراعة أن يحوّر في الأسطورة من خلال جعل شهرزاد أنثى ناقمة على شهريار عندما تأمر السّياف مسرور بقتله، لتدرك أخيرا أنها أصبحت مجرّد رمز.

ويستمرّ مسلسل القتل عندما تقتل شهرزاد السّياف الذي يخبرها أنّه يريدها كامرأة لا كراوية للحكايات، ثم يستحضر الكاتب شخصيات حكايات شهرزاد الوهمية إلى واقع الأحداث (استحضار الوهم إلى الحقيقة).

يأتي بعد ذلك شهريار آخر هو السّندباد البحري الذي يطلب من شهرزاد ألف حكاية وحكاية أخرى، إلاّ أن شهرزاد لا تستطيع الاستمرار فتضع بذلك حدّا لحياتها، وتندم لأنها لم ترحل مع السّياف مسرور.

وتمثّل شهرزاد في هذه المسرحية صراعا بين الواقع والوهم في آن واحد، إذ تعيش هي واقع الأحزان، ويعيش غيرها وهم الأفراح. وبذلك فهي تعبير عن واقع الشّعوب العربية بعد النّكسة1967، وحرب 1973[46].

أمّا "رشاد رشدي"، فيكتب سنة 1974م، مسرحية « شهريار» التي يكاد مفهوم الحرّية فيها أن يتخفّى ويتشابك في معانٍ غير مرئية حتّى ليصعب فهمه بغير معنى واحد (مؤامرة مراكز القوى) التي كانت تقترب بسرعة من منطقة النّظام، فاستطاع استيعابها والتّخلّص منها، ويرسم لنا "رشاد رشدي"(باللّغة العامية) بعض صور الحرّية (الحرّية الشّخصية) أو خطوط (الخوف) في خريطة المجتمع المصري في فترة السّتينيات، فهو يتحدّث عن الصّراع السّياسي في مصر حتّى منتصف السّبعينيات، فيذكر (الغيلان، والحرامية ووزير العدل والقاضي) الذين أسهموا جميعا في اهتزاز الدّيمقراطية، وخنقت بحيف شديد الحرّيات السّياسية العامّة منها والفرديّة[47].

ثمّ يأتي "سليمان العبيدي" من الكويت، ليعلن عام 1977 م، أنّ الحلّ الوحيد لكلّ ما يعاني منه العالم العربي اليوم، يكمن في الدّين، فـ « شهرزاد في اللّيلة الأولى في اللّيلة الثّانية بعد الألف »، يتحدّث فيها "سليمان العبيدي" عن علاقة الملك الطّاغي بشعبه؛ ومواجهة هذا الحاكم معتمدة في المجال الأوّل على الدّين، ومنتهية إليه[48].

كما كتب "توفيق الحكيم" «شهرزاد مع شهريار العصر»، ضمن مجموعته: « سلطان الظّلام » [49]، حيث يعود شهريار للظّهور في هذا العصر، ويقطن قصرا لا في بغداد، بل في برختشجادن، ولا يكتفي بذبح فتاة عند فجر كلّ صباح، بل إنّ حمّام الدّم الذي لديه أرهب وأروع.

حيث هبطت "شهرزاد" إلى الحكيم تستشيره - بصفته مؤلّفها -، في أن تذهب إلى شهريار العصر هذا، علّها تظفر بهدايته كما ظفرت بهداية سلفه؛ وعلى الرّغم من تحذير الحكيم لها إلاّ أنّها تركته ورحلت إلى قصر برختشجادن، لتفاجئ شهريار الذي انعقد لسانه بمجرّد وقوع بصره على جمالها الأخّاذ، غير أنّ شهرزاد طلبت منه الجلوس والإصغاء إليها لأنّها جاءته في مهمّة يتوقّف عليها مصير العالم. وراحت تتحدّاه في ثقة مطلقة على إقناعه بوجهة نظرها ممّا أثار خوفه من أن يقع في شباكها، ومضت تحدّثه عن حرّية الرّأي، في حين راح يصرفها عن هذا الموضوع، قائلا: « أشهد أنّكِ كنتِ بارعة .. ولكنّ ذلك لا

يمنع من القول أنّكِ كنتِ امرأة خطرة.. لقد كنتِ أنتِ - ولا تؤاخذيني - الخليقة دون غيركِ بحمّام الدّم، فإنّ المرأة التي تستطيع أن تحوّل ملكها عن سياسته، وأن تغيّر نظام حكمه في دولته - ولو إلى الأصلح - لهي على كلّ حال امرأة ثائرة على النُّظُم .. »[50]، ومضى شهريار العصر في اتّهامه لشهرزاد بكونها موفدة الشّعب الثّائر على قتل بناته من قبل شهريار الغابر، لتكون الفدائية المنقذة. ومضى توفيق الحكيم يعرض أفكاره عن الحريّة (حريّة الرّأي، وحريّة التّعبير ..). لينتهي أخيرا إلى كشف القناع عن شهريار العصر، حين تخبره شهرزاد بأنّها تأمل في أن يكون قلبه أرحب ليسع الإنسانية كلّها: « أعني أنّكَ لو أحببتَ الجنس البشري، لا الجنس الآري وحده .. لكنتَ أعظم ألف مرّة ممّا أنتَ الآن، وما تريد أن تكون .. » [51]، وتسكت شهرزاد كعادتها عندما يدركها الصّباح، وقد علّمت شهريار العصر - أو على الأقلّ أثارت انتباهه - إلى أنّ المجد الحقيقي يتحقّق عندما تنعم الإنسانية كلّها بالأمان والسّعادة.

ثمّ يأخذ الرّمز شكلا جديدا وديناميا، مع "نعمان عاشور"، الذي كتب مسرحية « لعبة الزّمن » عام 1979 م، ونشرها في العام التّالي، حيث يختلف مفهوم الحرّية عنده اختلافا تامّا، فالمسرحية - كما آثر صاحبها تسميتها - فانتازيا درامية، تبدأ - على خلاف الرّؤى الأخرى - من اللّحظة التي يشرع فيها شهريار في الإطاحة برأس شهرزاد التي يدفعها التّفكير للبحث عن ليالٍ جديدة لئلاّ يعود شهريار إلى سيفه وسيرته، فلا تجد أمامها غير العودة إلى اللّيلة الخامسة بعد المائة من لياليها (عماد بن الرّاشدي) لتقهر به الزّمن، وتصل إلى مشارف القرن العشرين وأحداثه، وتستخدم في ذلك أقراصا زرقاء[52].

ويطالعنا "أحمد سويلم" سنة 1980م، بمسرحية « شهريار »، يعرض فيها صورة الحاكم بمنظور جديد تماما، وبرؤية جديدة وخطيرة، إذ لا فرق في المسرحية بين الملك (شهريار) الذي يملك السّلطان، والعبد (مسرور) الذي لا يملك إلاّ السّيف، فحين يستبدّ شهريار بالحكم ويبغي فيه، تتصدّى له قوّة موازية: إنّها قوّة السّيف والسّياف.

وتنشر الرّومانسية ظلالها مرّة أخرى أواخر السّبعينيات، فيأتي "زكي نجيب محمود" الذي يبدأ رؤيته الحالمة في اللّيلة الثّانية بعد الألف، مقتديا بكلّ كُتّاب الرّومانسية الغربيّين قبله، ذاكرا بعض أدبائها الأمريكيّين، مبهورا بمدينة

من ورق، مسهبا في وصف طلاسمها وأحلامها في الوقت الذي تستغلق فيه الرّؤية أو تكاد[53] .

عام 1987 م، يرتفع صوت "عزّت الأمير" في ثلاث مسرحيّات: « محاكمة شهرزاد »[54]، و« محاكمة شهريار »[55]، و« حكم شهرزاد »(56) التي تبدأ من نهاية أزمة شهريار النّفسية، ويبدأ جوره في الحكم، وتستمرّ شهرزاد في الحكي، ليس بغرض إنقاذ بنات جنسها هذه المرّة، ولكن من أجل إصلاح نظام الحكم الجائر وإحلال العدل والمساواة.

كما أحدث الكاتب مطاوعات عدّة، بحيث جعل الملكة تنزل من عليائها لتعامل الرّعية على أنّهم إخوة لها، كما جعل "عزّت الأمير" الملكة محرّضة على الثّورة داعية إليها، ممّا جعل شهريار يثور ضدّها معلّلا ذلك بكونها شغلته عن أمور الحكم بحكاياتها - التي كانت تسعى من خلالها إلى دفعه إلى تلبية مطالب الرّعية المتمثّلة في إلغاء الفرمان -، ويتمثّل الفرمان في القانون الذي سنّه شهريار، والدّاعي إلى عدم التّطاول على لحية الملك، لتظلّ دائما هي الأطول.

وقد حافظت المسرحية على الموتيف الأوّل في اللّيالي، وهو أنّ شهرزاد لها ثلاثة أطفال، في حين جعلت من شهرزاد محرّضة للرّعية وداعية لهم بالنّصر، ممّا دفع بالملك إلى افتعال عدوّ للمملكة يدفع العسكر للانشغال بمحاربته عن المطالبة بالإطاحة بالملك ونصرة الثّورة بعد انضمام رئيس العسكر إليها[57].

بعد ذلك بعشر سنوات، يأتي "وليد منير" في « شهرزاد تدعو العاشق للرّقص »[58]، حيث تبدأ أحداث المسرحية بعد خمس سنوات من مقتل شهريار الذي قُتل في اللّيلة الألف، وتنتقل الأحداث بذلك من شهريار إلى شهرزاد التي تحوّلت إلى شهريار جديد بعد أن أخذت المُلك، وحلّت محلّ شهريار.

كما ورثت منه صفة القتل الذي تمثّل لديها في صيغة أخرى، وهي أنّها كانت تطرح على كلّ خاطب يتقدّم إليها سؤالا وتمهله سنة كاملة، وتمثّلت هذه الأسئلة التي أُلقيت خلال تلك السّنوات الخمس في: الكلمة، البدء، الحياة، السّنبلة والنّهاية. وتمرض شهرزاد، ويدخل الطّبيب إلى مسرح الأحداث - طبيب غريب عن المدينة - يعالج شهرزاد من عقدتها النّفسية - كما عالجت هي شهريار في ألف ليلة وليلة -، فيتمّ علاج شهرزاد عن طريق الأدوية والحكايات، ولكنّ العلاج كان يتمّ خلال النّهار هذه المرّة. ويختار الطّبيب الذي

كان يرى أنّه نجح أحيانا، ويُصاب بخيبة أمل حين يرى تصرّفات شهرزاد حين تكون برفقة الوزير أو قائد الحرس.

وتتحقّق نبوءة العرّافة، فحبّ الطّبيب الشّاب دفع بشهرزاد إلى الجنون، ثمّ الانتحار حين عجزت عن الانسجام مع مُراقصها (لأنّ الرّقص لا يتمّ إلاّ من طرف شخصيْن متكافئيْن في المهارة).

ولكنّ "وليد منير" شاء لشهرزاد أن تحتفظ بالاستمرارية، وأن تبقى مخلّدة في شخص ابنتها (شهرزاد) التي كانت شديدة الشّبه بها.

عام 2004 م، كتبت "نسرين طرابلسي" رواية « وأدرك شهرزاد.. الملل »[59].

عام 2005 م، كتب المصري "علاء عبد العزيز سليمان" مسرحية « حكايا لم تروِها شهرزاد »[60] التي تتّخذ من الأصل التّراثي الشّهير نقطة انطلاق، ولكنّها تختلف معه جوهريا، سواء على مستوى القصّة الإطار أو على مستوى القصص الدّاخلية التي ترويها شهرزاد. فشهرزاد لم تعُد ابنة وزير تلجأ إلى الحيلة من أجل إنقاذ حياتها من خلال تشويق الملك بسلسلة لا نهائية من الحكايات الخرافية التي تنبع طرافتها في ابتعادها عن الواقع وجنوحها إلى عالم الفانتازيا، وهو ما نجده في قصص (ألف ليلة وليلة)، على العكس من ذلك، فإنّ شهرزاد في المسرحية تبدو كشخصيّة انتحارية غير عابئة بالموت، لا يهمّها سوى أن تحافظ على عذريّتها إخلاصا لعهد قطعته على نفسها مع حبيبها الفقير، الذي تحكي عنه في إحدى قصصها .. كما يجعل الكاتب شهريار منغلقا على نفسه يعيش في أعلى قمّة ظالما في حقّ رعيّته. ولا يتيح للملك أن يعرف شيئا عن الحالة التي وصل إليها أبناء شعبه، حيث تتقلّص عالم الملك في فعل قتل العذارى التّكراري انتقاما من خيانة زوجته الأولى. ولا يتيح له هذا الانشغال بالهمّ الذّاتي أن يُدرك الخطر الكامن في مرابطة جنود المغول على حافّة حدود المملكة[61].

وتستمرّ شهرزاد تقصّ على الملك حكاياتها على مدى سبعة ليالٍ (هي التي تتكوّن منها المسرحية)، وكانت حكايات واقعية تنقلها له شهرزاد من واقعه - واقع مملكته - الذي يجهل عنه الكثير، فمن بين ما تقوله له: « رجل الشّرطة في مملكتك ملك بين النّاس » .

وما يميّز نهاية المسرحية هو هروب (مسرور) في النّهاية استكمالا لقصّة (بوق السّلطان) الّتي تقصّها شهرزاد على الملك في اللّيلة الثّالثة من المسرحية.

وشهرزاد في المسرحية، أقرب ما تكون إلى المثقّف الحقيقي الذي يرفض فكرة العنف...، ولهذا نجدها تكرّر تحذيراتها من الفوضى الّتي تنشأ بسبب تسلّط الحاكم وغوغائية العامّة من ناحية أخرى، ونجدها في النّهاية تموت بيد الملك الذي فقد عقله دون أن يمنحها (حسّان) الثّائر الغوغائي تعاطفه، على عكس ما يبديه (منصور) الثّائر الحقيقي الذي يتحسّر على موتها قائلا: « أخشى أن تتحقّق كلّ نبوءاتك يا شهرزاد ! ». وتموت شهرزاد وهي تلفظ نبوءتها الّتي كرّرتها أكثر من مرّة في المسرحية: « الفوضى بنت القهر، والقهر ربيب الملك الظّالم ».

تنتهي المسرحية إذن بجنون الملك في اللّيلة السّابعة والأخيرة من المسرحية كأمر حتمي تمهّد له عدّة إرهاصات طوال اللّيالي السّتّ الأولى.

عام 2006، صدر للكاتب والمخرج العراقي "جواد كاظم حسن" مسرحية « آخر ليالي الألف ». والمسرحية منذ القراءة الأولى للعنوان تسفر عن اشتغال أسطوري يعتمد السرد في بناه اللغوية وينفتح على حكايا (ألف ليلة وليلة) بمعالجة بعيدة وقريبة في نفس الوقت من أجواء الحكايا، حيث اعتمد المؤلف على متن حكائي يسرد لنا قصة موت الملك (شهريار) وهو مسجّى ومغطّى بشرشف ابيض، وبقربه (شهرزاد) زوجته حزينة باكية، حيث يدخل خلسة إلى الغرفة عبد اسود ويدخل في حوارية طويلة مع (شهرزاد) أمام الملك الميت، حيث يتضح من بنية السرد أن العبد هو الذي كان يغزل الحكايا ويلبسها شهرزاد كي تقصّها على الملك لتحافظ على حياتها هو بمباركة شهرزاد وإخفائها له على حياته وبثنائية (السّرد - الحياة) عاش كلّ من (شهرزاد والعبد) حياتهما الماضية خلف ستائر القصر ودهاليزه ومؤامراته، وحافظا على نفسيهما من سيف السّياف (مسرور) أعتى عتاة الإرهاب، سيف السّلطة الباشط.

ويستمرّ (العبد وشهرزاد) في البوح بأسرارهما وفلسفاتهما عن العبودية والحرّية والموت والخلود.. وفجأة يستيقظ الملك، فيرتعب العبد الذي كان يحاول أن يقطع رأس الملك الميّت ويسقط سيفه من هول الصّدمة ولكنّ شهرزاد تبقى رابطة الجأش، ويمارس الملك الحيّ لعبة تبادل الأدوار حيث يجبر العبد بسلطة السّيف على لبس ملابسه وتاجه ويرتدي هو ملابس العبد وأن ينام

على سرير الملك وأن تقصّ له شهرزاد الحكايا!! حيث يريد الملك هنا أن ينتقم منهما بطريقته الخاصّة ليهين العبد وشهرزاد سوية، لكنّه لا يستطيع أن يكمل لعبته تلك، فحين يشهر سيفه لقتل العبد تكون شهرزاد قد باغتته بطعنة قاتلة.. فيموت الملك ميتة حقيقية ويتخلّصا منه إلى الأبد.

تعتمد المسرحية في بناء حبكتها على نظام (المفاجأة) التي يقودنا إليها السّرد حيث نلاحظ أنّ اللّغة هنا تفعل فعلها الدّراماتيكي أكثر من الأفعال الفيزياوية أو إشارات (الحسبت) (العقد الاجتماعي) والتي أُجّلت إلى نهاية المسرحية.

إنّ المعالجة الجديدة التي عمل عليها المؤلّف هي في خلخلة البنية الاتّفاقية في التّلقي لحكايا (ألف ليلة وليلة) حيث أصبح الرّاوي لديه والباثّ لمستوى السّرد هو (العبد) وليس (شهرزاد) يريد هنا أن يشير المؤلف إشارة رمزية إلى أنّ الناس أشد ذكاءا ووعيا من السّلطة في حذرها والوثوب عليها إن اقتضى الأمر.

إضافة لتطوّر فعل (شهريار) الذي أصبح الآن كأحد الأبطال المأساويين في الدّراما الإغريقية من حيث استماعه وإحساسه لخيانة زوجته (شهرزاد) وعدم قبوله لهذا الوضع الشاذّ فيشهر سيفه غضبا لكرامته المهدورة.

وهو هنا يختلف عن (شهريار) في الحكايا الأصلية المتلقّي السّلبي، والذي يذعن لإرادة (السّارد) (شهرزاد) في تحويل وتوجيه مستوى السّرد.

تعتمد مسرحية (آخر ليالي الألف) مستويات الأشياء في بناها الفكرية والجمالية، حيث تظهر المدينة وقد انتهت بها الأمور لان يغادرها أهلها فتبقى خالية وحيدة.. أما شهرزاد فهي آخر فتاة بقيت في المدينة والعبد كذلك هو آخر عبد معتوق يرفض الانعتاق اخذ يتجول ويمرح في هذه المدينة الخالية، إضافة لفعل الموت الذي يضغط على أنفاس (الملك، العبد، شهرزاد) كونه النهاية الحتمية لهذا العالم وشخوصه المواربة.

أمّا على مستوى الزّمن، فيعمل بانزياحات قبلية وبعدية واسترجاعات ماضية وانسحابات مستقبلية، فالقبلية من خلال (الملك) ومعرفته للعلاقة بين (العبد وشهرزاد) إضافة لمحاولته أن يفعل شيئا ويردم الهوة النفسية التي تركتها عليه هذه العلاقة الشاذة فيقوم بمحاولة قتل (العبد) لأنه بقتل العبد يكون قد قضى على آخر شاهد في هذه المدينة ليس على ممارسات الملك ودكتاتوريته بل على خيانة (شهرزاد) لزوجها![62].

وهكذا، أبدع كتّاب المسرح أيضا نماذجهم، لتكون شهرزاد مبعوثهم إلى المستقبل الذي يستشرفونه من خلال هذا الرّمز الخالد الذي يجلّ عن الزّمان، ولا يحويه مكان.

الهوامش والإحالات:

(1) مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشّروق، ط1، 1985، ص: 25.

(2) كتب "دو رينييه" روايتين بطلتهما (شهرزاد) هما: « ترمّل شهرزاد Le Veuvage de Shéhérazade» و « رحلة حبّ Le Voyage d'Amour». وقد جعلهما تتمّة للّيالي.

* طه حسين وتوفيق الحكيم: القصر المسحور، المجموعة الكاملة لمؤلّفات الدّكتور طه حسين، المجلّد الرّابع عشر، القصص والرّوايات 2 ، القسم الأوّل، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1974، ص: (7 – 133).

(3) د. محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد - فنّ السّرد العربي الحديث -، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص ص: 109 – 110.

(4) طه حسين: أحلام شهرزاد، المجموعة الكاملة لمؤلّفات الدّكتور طه حسين، المجلّد الرّابع عشر، القصص والرّوايات 2 ، القسم الثّاني، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، من ص (509 – 596).

* يذكر عبد الله الخبّاص أنّها صدرت أوّل مرّة عن دائرة المعارف بمصر ضمن سلسلة "اقرأ" عام 1946 م، إلاّ أنّ النّسخة الّتي بين يديّ، نُشرت دون تاريخ. انظر لذلك:

عبد الله الخبّاص: سيّد قطب الأديب النّاقد، شركة الشّهاب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، مكتبة المنار، الزّرقاء، الأردن، د. ط، د. ت، ص: 287.

(5) سيّد قطب : المدينة المسحورة، دار الشّروق، القاهرة، د. ط، د. ت.

(6) نوال السّعداوي: الوجه العاري للمرأة العربيّة ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1977، ص: 90

(7) يُنظر: مقاليْ سيّد قطب:

- حول شهرزاد الحكيم .. (الأدب والأشخاص)، الرّسالة، المجلّد 1، السّنة 11، العدد: 509، 1943، ص: 178 .

- أحلام شهرزاد للدّكتور طه حسين ، "المقتطف"، المجلّد: 3502، السّنة: 1943، ص: (313 – 317).

(8) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت.

يُنظر: د. محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد - فنّ السّرد العربي الحديث -، ص: 109 (الذي يذكر أنّ الرّواية طُبعت عام 1977 م، على الرّغم من أنّ نجيب محفوظ يذكر في نهاية الرّواية التي بين يديَّ أنّه أنهى كتابتها عام 1979 م).

ودراسة الدّكتورة نبيلة إبراهيم القيّمة للرّواية بـ "مجلّة فصول"، العدد4، سبتمبر 1982، ص: 32 وما بعدها.

(9) يُنظر: سامية عليوي: تجلّيات شهرزاد في الشّعر العربي الحديث والمعاصر ، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنّابة، 2003، ص: 63.

(10) هاني الرّاهب: ألف ليلة وليلتان، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988 .

(11) انظر لذلك:

هاني الرّاهب: ألف ليلة وليلتان: شهرزاد وتجربة في البنية الرّوائية، فصول، ج3، المجلّد 13، عدد 2،

صيف 1994، ص: 443 .

(12) عنتر عبد السّلام مخيمر: في اللّيلة الأولى قالت شهرزاد، مكتبة الأسرة، ط1، 1988.

(13) محمّد جبريل: زهرة الصّباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، د. ت، ص: 145.

(14) محمّد جبريل: زهرة الصّباح، ص: 180 .

(15) واسيني الأعرج: رمل الماية أو فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، دار الاجتهاد Laphomic، الجزائر، 1993.

(16) جمال حسّان: شهريار ينتظر، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص: 155.

(17) المرجع نفسه، ص: 156.

(18) المرجع نفسه، ص: 160.

(19) عز الدّين جلاوجي: قصّة « الأمير شهريار »، مجموعة « صهيل الحيرة »، مطبعة الولاية، سطيف، 1997، ص: 36.

(20) المرجع نفسه، ص: 45.

(21) المرجع نفسه، ص: 60.

(22) المقداد المختار: ستُّ ليالٍ لم يعشها شهريار، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 1998.

(23) المرجع نفسه، ص: 93.

(24) محمد قرانيا: ثلاث ليالٍ من ليالي ألف ليلة وليلة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1999، ص: 9 .

(25) شذى برغوث: شهرزاد 2000، مجلّة الموقف الأدبي، عدد: 372، أيار 2002، ص: 152 .

(26) عدنان كنفاني: أخاف أن يُدركني الصّباح، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص: 9 .

(27) جاسم الحمود: مقتل شهريار، جريدة الأسبوع الأدبي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، عدد: 779، 13 / 10 / 2001 .

(28) جمال الفرا: في عين الزمان يا شهرزاد، دار طلاس للدّراسات والنشر، الطّبعة 1، 2002.

(29) هادي محمد جواد: خرافات معاصرة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص: 33 .

(30) نبيل سليمان: بغداد يا شهرزاد، جريدة الزّمان، عدد: 1499، 8 / 5 / 2003.

(31) أمجد نيوف: ولنقرأ الصّلوات على ضريح شهرزاد، الحوار المتمدّن، العدد: 1190، 7 / 5 / 2005 .

(32) أحمد ضحية: قالت شهرزاد، الحوار المتمدّن، العدد: 1193 ، 10 / 5 / 2005.

(33) منتصر ثابت تادرس: إنهم يخطفون شهرزاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007 .

(34) خالد غازي: المنتهى الأخير، وكالة الصّحافة العربية، القاهرة، مصر، 2009.

(35) رشيد مشقاقة: شهرزاد، دار السّلام للنّشر والتّوزيع، 2009.

* انظر : مقدّمة : القصر المسحور، بين طه والحكيم.

(36) كما يشير مصطفى عبد الغني في: شهرزاد في الفكر العربي، استنادا إلى رسالة تلقّاها من توفيق الحكيم.

(37) انظر: مقدّمة مسرحية شهرزاد، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص ص: 8 – 9.

(38) توفيق الحكيم: سلطان الظّلام، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1978، ص: 21 .

(39) Aboul Hussein Hiam : Chéhérazade personnage littéraire , p : 44

(40) علي أحمد باكثير: سرّ شهرزاد، مكتبة مصر، د. ط، د. ت.

(41) فاروق خورشيد: شهرزاد بين الأسطورة والأدب، الهلال، عدد خاص: الملهمات في الأدب، العدد الثّاني عشر، السّنة 82 ديسمبر 1974، ص: 44.

(42) المرجع نفسه، ص: 45.

(43) عزيز أباظة: شهريار، مسرحية شعرية في الأعمال الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلّد 1، ط1، 1994.

(44) طه حسين: نقد وإصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 6، 1977 .ص ص: 144 – 145.

(45) فاروق سعد: عودة شهريار، المكتب التّجاري، بيروت، 1968.

ولفاروق سعد دراسة في أثر ألف ليلة وليلة في الشّعر والقصّة والمسرح، وخيال الظّل ومسرح الدّمى، وأدب الأطفال والموسيقى، والفنون التّشكيلية والسّينما والصّحافة والإذاعة والتّلفزيون في العالم، صدرت في مجلّديْن: الأوّل سنة 1962 م، والثّاني سنة 1966 م، ثمّ الأوّل والثّاني معا سنة 1967 م عن المكتبة الأهلية، بيروت.

(46) جمال أبو حمدان: حكاية شهرزاد الأخيرة، (الليلة الثانية بعد الألف)، د.ط ، د.ت.

(47) مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي ، ص ص: 71 – 72.

(48) المرجع نفسه، ص : 80 – 81 .

(49) توفيق الحكيم: شهرزاد مع شهريار العصر، ضمن"سلطان الظّلام"، ص: 91.
(50) المرجع نفسه، ص: 101.
(51) المرجع نفسه، ص: 105.
(52) مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، ص: 104.
(53) المرجع نفسه، ص:(142 – 149) .
(54) عزّت الأمير: محاكمة شهرزاد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1985.
(55) عزّت الأمير: محاكمة شهريار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
(56) عزّت الأمير: حكم شهرزاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
(57) المرجع نفسه، ص: 28 – 30.
(58) نسرين طرابلسي: وأدرك شهرزاد.. الملل، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
(59) وليد منير: شهرزاد تدعو العاشق للرّقص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الصّحافة، 1997.
(60) عُرضت في شهر سبتمبر 2005، على مسرح الجمهورية بالقاهرة . أدّت دور البطولة فيها (رغدة)، و(د. سامي عبد الحليم)، ومن إخراج (حسام الشّاذلي).
(61) عن حوار أُجريَ مع المؤلّف، بمجلّة: ديوان العرب (مجلّة فكرية ثقافية أدبية شهرية إلكترونية)، عدد تشرين الأوّل (أكتوبر) 2005.
يُنظر لذلك أيضا: جريدة (الأهالي) تصدر صباح الأربعاء، عن حزب التّجمّع الوطني التّقدّمي الوحدوي، قراءة فاطمة ناعوت للمسرحية، على موقعها: http : /www. Fatma _ Naout . tk
(62) جواد كاظم حسن: آخر ليالي الألف، صدرت عن دائرة الثّقافة والإعلام في إمارة الشّارقة، وفازت
بالجائزة الأولى في مجال المسرح في مسابقة الشّارقة للإبداع العربي عام 2006 الدّورة/10.

تجليات الحوار في الخطاب السردي عند محمد مفلاح.

أ. زاوي أحمد / مركز الجامعي بغيليزان
Ahzaoui31@yahoo.fr

ملخص:
وقد آثرنا الحديث عن تشكل لغة الحوار من خلال الخطاب السردي من خلال بنيته اللغوية، ووقع اختيارنا على بعض روايات محمد مفلاح إذ تحوي قدرا لا بأس به من الحوار الاجتماعي.
ولاشك أن الحوار حقل خصب لنظرية التداولية، وهو بنية لغوية للمسرحية ويمثل العمود الفقري فيها، ثم انتقل إلى القصة القصيرة والرواية .

Résumé
Nous avons évoqué la formation de la langue du dialogue à travers le discours relaté et sa structure langagière, nous avons choisi des quelques écrits de Mohamed Fefleh car ils sont très riches en dialogue sociologique.
Et sans aucun doute le dialogue représente un champ fertile pour la théorie délibérative, c'est une structure langagière conçue pour le théâtre; ensuite l'auteur est passé par la nouvelle et par le roman.

OOO

مفهوم الحوار ودلالته :

يعني الحوار في اللغة مراجعة الكلام بين طرفين متخاطبين، ويكاد يجمع جل المعجميين العرب حول مفهومه، فأصل كلمة الحوار في لسان العـرب مـن ((الـحـور(بفتح الحاء وسكون الواو)، وهو الرجوع عن الشيء والى الشيء، فيقال حار إلى الشيء وعنه حورا، ومحارا ومحارة وحؤورا: رجع عنه واليه، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة)). (1).

ويعني الحوار في القاموس المحيط: الرجوع، كالمحار والمحارة، والحؤور، والنقصان والمحاورة والمحورة: الجواب كالحوير والحوار ويكسر، والحيرة

والحويرة مراجعة النطق، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم... والتحاور التجاوب " (2) .

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري ((حاورته: راجعته الكلام، وهو حسن الكلام، وكلمته فما رد علي محورة، وما أحار جوابا أي ما رجع)) (3).

وقد اهتمت نظريات الاتصال الحديثة بالحوار، وكثيرا ما وصفوه بمصطلحات كثيرة كالتخاطب والتفاعل والمحادثة، وإن كانت تتفاوت معانيها دلاليا، فإنها تنتمي في مجملها إلى حقل التواصل الذي يشمل أسلوب الحوار .

ولا شك أن المتكلم والسامع يشكلان البنية الأولية للكلام، وبهما يكتمل التفاعل ويتطور، لأنهما يمثلان قطبي الحوار، ويتبادلان الأدوار، ((وكل منهما يقتضي الآخر بالضرورة، إذ لا يمكن أن نبلغ شيئا ما دون وجود الآخر، ولا يكون هذا الآخر مستقبلا أو سامعا محايدا بل يكون فاعلا، أي سائلا ومجيبا في الآن نفسه)) (4)، لأن المتكلم يتحول إلى سامع والسامع بدوره يتحول إلى متكلم أثناء الحوار.

ويشكل الحوار باعتباره ظاهرة إنسانية عنصرا مهما من عناصر التواصل البشري، ذلك أن أي تفاعل بين طرفين أو أكثر يستوجب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية أو إقناعية أو تواصلية أو حجاجية .

ويتشكل التفاعل التواصلي من مفهومين: مفهوم **التفاعل** **interaction**، ومفهوم **التواصل** **communication**. فالتفاعل هو مشاركة طرفي الحوار في الكلام حول مضامين إنسانية معينة، أما ((التواصل فهو التبادل الكلامي بين شخص متكلم sujet parlant الذي ينتج ملفوظا موجها إلى متكلم، وهذا المخاطب interlocuteur، يلتمس الاستماع أو الجواب الصريح أو المضمر حسب نمط الملفوظ)) (5) .

ويعني التواصل بهذا المفهوم الحالة التي يصل إليها الحوار بين متكلمين أو أكثر، كل منهما يسهم في عملية الحوار التي تتطلب مكونات لسانية تمثلها اللغة، وخارج لسانية يمثلها أطراف الحوار.

وقد ارتبط الحوار بأهم الدراسات اللغوية الحديثة التي تسعى لكشف كوامن النص الأدبي وتحليله ومقاربته، خصوصا في الأعمال السردية والمسرحية التي يمثل فيها الحوار جزءا هاما من أحداثها ومشاهدها، فالرواية فن يعتمد على الحوار الذي يجري بين شخصياتها، فتمثل إحداها المرسل، وتمثل الأخرى المرسل إليه، فيتم التخاطب والتحاور بالتداول، ويجب الاهتمام

بالحوار الروائي الذي تبديه الشخصيات من خلال الكلام بمعية السارد، الذي فوضه الكاتب الحقيقي لهذه المهمة الفنية، أو بمعزل عنه إذا كان هذا الأخير ساردا محايدا عن الشخوص، مراقبا للأحداث من بعيد .

قواعد المحادثة أو(الحوار) :

اهتم جل علماء اللغة بالمحادثة، ومنهم (لابوف/ laboof) و(ترودجل/ Trodgeel و(هدسن / Haydson) وغير هؤلاء كثير، وأوجدوا لها نظاما، أما (بول غرايس/ Poul Ghrayes) فاقترح عدة مبادئ للمحادثة هي:

1- مبدأ التعاون: ويقوم على مساهمة المتكلم وفق ما يقتضيه الحال أثناء الحديث فيشارك فيه ويفعله، ويعرض أفكاره ويستفيد من الآخرين .

2 - مبدأ الكم: ويتمثل في كلام الفرد في موضوع ما، فلا يخبر السامع بما يعرف، بل يفيده بما يجهل، أو يشكك في صحته، ولا بد أن يتكلم بالقدر والكم المطلوبين، فلا يخرج عن الموضوع، كما يجب أن تكون عباراته واضحة دقيقة حتى لا ينحرف عن المقصد، وحتى لا يساء فهمه.

3 - مبدأ القيمة: ويهدف هذا المبدأ إلى الصدق في الكلام مع الغير لكن المحادثة غالبا ما تتضمن الكذب وفق ما تقتضيه الأعراف الاجتماعية كالمجاملات والمدح.

4 - مبدأ العلاقة: ويقصد به أن يكون كلامنا متعلقا ببعض، ويكون مناسبا، فلا نتكلم أشياء لا يقتضيها المقام، أو نخرج عن الموضوع كأن ندمج معلومات لم يحن أوانها .

5 - مبدأ الكيف (الأسلوب): وهو مبدأ يقوم على الوضوح في الكلام، والابتعاد عن اللبس والغموض. ولابد للمتحاورين من الإيجاز في الحديث والترتيب في الأفكار حتى ينجح الحوار، وكثيرا ما يتم الكلام تلقائيا، حيث لا يراعي أحد المتحاورين هذه المبادئ، فيتدخل آخر ليصحح، أو ليستدرك ما نسي، كأن يقول أحدهما أنا لا أفهم شيئا مما تقول، وربما يقع الحوار في انسداد، أو يتحول إلى مشادات كلامية.

وتتموقع دراسة وتحليل المحادثة والحوار ضمن علم اهتم به علماء الاجتماع هو علم النص أو علم الخطاب ، وقد اهتم علم اللغة الاجتماعي، باللغة المنطوقة عامة، والمحادثة خاصة، وذلك لعلاقته المتينة بالتفاعل الاجتماعي، وما تزال الدراسات في هذا المجال في أول الطريق كما يقول هدسن،

لأن السلوك اللغوي التخاطبي، ذو بنية خاصة، تختلف عن الملفوظات الأخرى، لأنها خطاب قائم بين الفعل ورد الفعل .

ووضع المختصون علم اللغة الاجتماعي، المحادثة أو الحوار ضمن سلاسل كلامية مختلفة ومتنوعة، وصنفوها في أنماط هي على النحو الآتي:

النمط الأول: (سؤال وجواب)، وهذا النمط نصادفه بكثرة في الأعمال الروائية، وقد تجلى بوضوح في روايات محمد مفلاح ومن أمثلته هذا الحوار.

- الضابط: ما اسمك ؟
- حماد الفلاقي
- الضابط: ما ذا تفعل هنا ؟
- هربت من الجوع، لي زوجة وثلاثة أطفال، ولكن ليس لي أي دخل(6) .

النمط الثاني: وفيه يمكن أن يكون الجواب سؤالا، ويمكن أن يحدث عكس ذلك، كما يبدو في الحوار الآتي:

- قال حماد لزوجته: لم كل هذا البكاء ؟
- وقالت فاطمة: إني خائفة يا حماد ...قد يقتلك الوحوش ؟
- قاطعها حمد قائلا: يا فاطمة انك تعذبينني بمخاوفك هذه ...
- فكر في أولادك.
- وماذا أفعل لهم ؟ (7)

النمط ثالث: وهي سلسلة شائعة تنبي من طلب (نداء، دعوة) وإجابة كما يظهر هنا

- مد منصور يده وقال: لا تسخر مني إذا أفضيت لك بسر.
- كيف أسخر من أسرار سي منصور ؟
- لابد أن نشرب قهوة أولا، ثم سأحدثك بما يشغلني (8).

ولقد وجدنا أنماطا أخرى من الحوار غير هذه في روايات محمد مفلاح منه ما يظهر في هذا المقطع الحواري :

- أنت رائعة ... رائعة وشهية ك ...
- كقنينة خمر...
- وقالت له مبتسمة: قضت عليك ربيعة (9).

ويتضمن هذا الحوار إخبارا بما يشعر به المتكلم نحو المخاطب، ولا يحتاج إلى سؤال، وكذلك جوابه يكون حسب السياق، لا ردا على جوابه مثلا: أنا لست كما تتوهمين أو غير ذلك، وإنما هي تنبهه بحب ربيعة التي سلبت لبه .

وهناك سلاسل حوارية أخرى درسها (هدسن)، وتتمثل في **تحية اللقاء** التي تعد مدخلا للحديث، وهي البوابة التي ينطلق منها الخطاب بين المتكلمين وعبارة **النهاية** وتدل على الخروج من الحوار، وتتمثل في عبارة الوداع، وتلعب عبارة المدخل والمخرج أهمية بالغة في التفاعل بين المتكلم والمخاطب **(10)**.

ولكن ليس بالضرورة أن يبدأ المتخاطبان الحوار دائما بالتحية، ويختتم بالوداع، فكثيرا ما يحدث الحوار دون ذلك خصوصا في الأماكن العامة كالحافلات، والمقاهي والأسواق، ومثل هذا وارد في روايات محمد مفلاح، كقوله على لسان سارديه في هذا المقطع ((تابعت سيرها، قطعت مسافة طويلة ... التقت برجل كان يدفع عربة، فسألته عن بيت جلول الكي ...

- هل أنت والدته ؟
- هزت مريم رأسها وهي تقول: لا ..
- فقال بخشونة: قهرنا الوحش وكدر حياتنا .

ثم سألها بعطف: وماذا فعل لك هذا الوحش ؟ هل سرقك يا خالة ؟

- تمتمت مريم بلوعة: - أنا أخته .
- ... العفو يا خالة)) **(11)**.

ولا نكاد نلمح في هـذا المقطع عبارة الدخول، لأن السياق الاجتماعي لا يقتضيه، فمريم كانت في الشارع محتارة، فهي لا تعرف الرجل الذي سألته، فلم يكن الوقت كافيا حتى تطيل معه الحوار.

وغالبا ما يبدأ الحوار بالتحية دون الوداع، أو يبدأ بدون التحية ويختم بالوداع. فالسياق الاجتماعي هو الذي يمكن المتخاطبان من ذلك. ومثل ذلك ما نجده في هذا المقطع:

((ألقى التحية على نعيمة بلهجة متلعثمة: - نهارك سعيد يا نعيمة .

رمقته بنظرة ذات معنى، ولم ترد على تحيته ... اقترب منها وقال لها :

- اشتقت إلى رؤيتك، ومد نحوها يده اليمنى قائلا :
- تعالي تعالي ... لقد قررت أن أغير حياتي .
- أشارت إليه أن يبتعد عنها، جمد عواد الروجي في مكانه وقال لها بحزن :

- أنا أريدك على سنة الله ورسوله ...
- أنا لن أقبل بك زوجا ...)) (12)

والمتأمل لهذا الحوار، يجد أن عبارات اللقاء أو الوداع قد تنعدم من أحد المتخاطبين في ظرف كهذا، لأن السياق الاجتماعي يتحكم في مثل هذه المواقف، فعواد الروجي قد غامر باقترابه من المرأة ليغازلها، ويطلب يدها للزواج، فالموقف العاطفي لا يفتح شهية الحوار، إذ عمد الطرف الآخر لغلق الحوار، فأصبح مبتورا خاليا من التفاعل المطلوب، ولو أن المرأة تجاوبت معه وكان لها رغبة في ذلك لاكتمل الحوار وطال بينهما .

ويشير (هدسن) من ناحية ثانية، أن ((ثمة نوع من البنية في الخطاب الحواري، تعتمد على موضوع الحديث، والغالب، أن المتحدثين يغيرون من موضوعاتهم، من خلال تبادل الأدوار، وبنية هذا النوع هرمية غالبا، ينتقل فيها المتحدث من بنية كبرى إلى بنية صغرى بصورة متدرجة، وهذا صعب إلى حد كبير)) (13)

وأغلب الظن أن الظروف العامة للمتحدثين، والسياق العام هو الذي يتيح انتقال المتحدثين من الموضوع الأهم، إلى مواضيع أخرى تنتمي إلى نفس حقله المفهومي، دون أن نسيان عامل الزمن الذي يسمح أو يمنع مثل هذا الانتقال أثناء الحوار .

لكن من الصعوبة بمكان، أن يكون الانتقال متدرجا، هذا التدرج الذي أشار إليه (هدسن) أثناء الحوار يكون نادرا، إذ تغلب العشوائية عليه خصوصا لدى غير المثقفين ثقافة واسعة .

وقد يتم الانتقال ضمن الموضوع الواحد إلى مواضيع شتى، ففي محادثة رجلين عن الفلاحة مثلا، نتوقع أن يتناول المشاركون مثلا (الأمطار والمنتوج والحشرات الضارة وديون الفلاحين) وغير ذلك كثير.

ونحسب أن هذا النوع من الحوار قد يتواجد في الرواية، لكنه لا يكون متصلا، بل متقطعا في صفحات النص الروائي أثناء سرد الراوي للأحداث .

وتقوم المحادثة أو الحوار على تبادل الكلام بين الأطراف المتكلمة بالتداول، فيعبر كل منهم عن رأيه، ويبدي وجهة نظره. لكنه كلام يتطلب التنظيم، إذ يتكلم كل واحد بالتناوب، ويسمع لغيره، وإذا كان الكلام عشوائيا، فإنه لا يرقى إلى مستوى الحوار الجاد المنظم، وقد أكد علماء اللغة المهتمين بالحوار أن ((التناوب في المحادثة نشاط يعبر عن مهارة بالغة، وأنه يتطلب

دراسة أنواع عديدة من النشاط المصاحب للكلام، بالإضافة إلى الكلام نفسه مثل حركة العينين، حيث تكون هذه الأنشطة كلها متناسقة، ومترامنة من ناحية التوقيت الدقيق، كما تكون ردود أفعال المشاركين فيه غاية في الدقة والانتظام)) **(14).**

والحوار الناجح الذي يشير إليه محمد حسن عبد العزيز في هذا القول، هو تلك المحادثة الي يتكلم في صلبها المتحاوران بالتناوب، بحيث يتكلم الواحد منهما بالقدر الذي يسمح به الموضوع، والوقت والسياق، ثم يترك مجالا للآخر ليعقب عليه، أو يفهمه أو يشرح له أو يخبره .

الحوار **غير اللفظي** :

ويصاحب الحوار نشاطات أخرى مثل حركة اليدين والعينين، وتقطيب الوجه، وحركات الرأس، ومختلف الإيماءات، لأنها بمثابة الكلام، بل هي لغة جسدية يبديها المتكلم أثناء حواره مع الآخرين، ولابد للحوار أن يكون منتظما دقيقا، بحيث لا تتعدد مواضيعه دون أن يعطى الموضوع الأساسي حقه من الكلام.

الحوار من خلال حركات الجسم:

لاشك أن الإشارات الجسمية كثيرة، وغالبا ما تصحب اللغة المنطوقة أثناء الكلام، وتدخل ضمن بنية اللغة الحوارية، و((هذه الإشارات ذات أهمية في تحليل النص المنطوق ... ولوحظ أن هذه الإشارات تزيد في التواصل اللغوي ذي الوظيفة الاجتماعية، وتقل في أنواع أخرى من النصوص الشفاهية، لكن إغفالها عند التحليل قد يؤثر بعض الأحيان في الوصول إلى المعنى المقصود)) **.15**

ومعلوم أن الإشارات والحركات الجسمية باختلاف أنواعها وكثرتها تصاحب الكلام اليومي، وتظهر بجلاء من خلال حوار الأفراد، ونستطيع عدها بنية ضمن بنيات الحوار الإنساني .

وقد قسم جمعان عبد الكريم الإشارات الجسمية المصاحبة للنص اللغوي مستفيدا من غيره إلى أربع أنواع :

1 – الإشارات الجسمية الإنسانية العامة: وهي إشارات تصاحب الكلام وتأتي بصورة عفوية وتشترك فيها جميع الشعوب، وتعبر عن الحالات النفسية الناتجة عن الحياة الاجتماعية .

2 – **الإشارات الجسمية الخاصة:** وهي إشارات تخص شعبا معينا أو طبقة خاصة أو قوما في مجتمع ما، ويختلف تفسيرها من ثقافة إلى أخرى .

3 - **الإشارات الجسمية الفردية:** وهي عبارة عن حركات وإشارات يبديها بعض الأفراد أثناء كلامهم، وغالبا ما تكون مبتكرة مثل استخدام اليد والأصابع أثناء الكلام .

4 – **الإشارات التوضيحية:** وهي إشارات يقوم بها الفرد مستخدما بعض أعضاء جسمه مثل اليدين، لتوضيح شيء ما أو شرح موقف معين.**16**

ويستفاد مما سبق، أن الحركات الجسمية والإشارات هي بنيات مهمة من بنيات اللغة أثناء الحوار، وأنها تختلف من مجتمع لآخر، والمجتمع الجزائري من المجتمعات التي يستخدم أفرادها حركات الأيدي والأصابع أثناء الكلام، لاسيما سكان الناحية الغربية من الوطن .

وسنهتم في هذا المبحث بشخصيات محمد مفلاح التي وظفها في رواياته، والتي حاول أن يستنسخها من واقع مدينة غليزان، ويعبر عن واقعها المعاش. وسنركز دراستنا في هذا المبحث عن أهم أعضاء الجسم التي تسهم في تشكيل بنية لغة النص الروائي، ومن أهم هذه الأعضاء :

1 – **تعبيرات الوجه:** يعد الوجه من بين أهم أعضاء الإنسان، وغالبا ما يكون ناطقا أو يؤدي بعض الإيماءات للتعبير على شيء ما، لأنه بمثابة المرآة التي تعكس الصور

ولغته صامتة غير لفظية، كما ود في الحكمة المأثورة: ((ما من رجل أضمر شرا إلا وظهر في فلتات لسانه وقسمات وجهه))، ف ((معنى الجملة لا يتحدد دائما وبشكل مطلق بمفرداتها ومعناها القواعدي، فهناك مؤثرات خارج الجملة قد تؤثر في معناها قليلا أو كثيرا، ومن هذه المؤثرات ... انفعالات الوجه، وكثير من هذه الانفعالات تظهر في العينين ... كما تظهر الانفعالات في الشكل الذي تتخذه الشفتان سرورا أو حزنا))**17**

2 – **حركة العينين:** غالبا ما تؤدي حركة العين لغة خاصة تعرف بلغة العيون، وكلما تغيرت حركتها من وضعية لأخرى، تفيد معنى معينا فأثناء أي (سؤال أو استغراب أو إنكار أو غير ذلك غالبا ما يصاحبها تعبيرات الوجه، ففي السؤال يكون هناك رفع للحاجبين قليلا إلى الوراء وفتح مع سكون لحظي لحدقة العين مع شد عضلات الجبهة إلى الخلف، وهذا الوضع يزيد شدة التعجب والإنكار))**18** .

وقد وجدنا محمد مفلاح يوظف هذا النوع من الحوار غير اللفظي، في بعض المواقف من حوار الشخصيات، ومن أمثلة ذلك حوار عباس البري مع كاتبة الوزارة التي تكلم معها طالبا زيارة صديقه الذي يشتغل بها :

((استقبلته السكرتية المحجبة بابتسامة باهتة فقال لها بأدب جم :

- أنا عباس البري صديق السيد فايز.. أريد مقابلته.

حركت السكرتيرة حاجبيها المقوستين بعناية وقالت له بسرعة :

- إن السيد الشكوري في مهمة .

قال لها عباس بلطف :

- لقد وعدني بمقابلته في أي وقت.

هزت السكرتيرة أسها متعجبة وقالت له ببرودة: سيستقبلك بعد عودته))**19**.

ويظهر من هذا الحوار الذي تصاحبه حركات العين، ففي البداية لما حكت الكاتبة حاجبيها إنما عبرت عن تذمرها ومللها من كثرة الزوار الذين يقصدونه مكتب الوزارة يوميا لقضاء مصالحهم، وتدل حركة هز الرأس على لغة غير منطوقة مفادها كأنها تقول (أتعجب من تصرف السيد الشكوري الذي يعد معارفه بالزيارة ويختبئ في مكتبه) فكانت تحس بالحرج في موقف كهذا.

3– حركة هز الرأس: من الصعوبة بمكان أن نعزل هذه الأعضاء عن بعضها، لأن الرأس هو عضو يضم الوجه والعينين، لكننا نعزلها فقط لكي نعاين لغة كل حركة على حدة، ثم لأن كل عضو يشتغل ويؤدي وظيفة لغوية معينة .

وقد أشرنا سابقا أن شخصيات محمد مفلاح الروائية، قد عمدت إلى حركة هز الرأس بكثرة، وقد وجدنا في رواية شعلة المايدة حركة هز الرأس تغني عن الجواب أحيانا، ومن أمثلة ذلك حوار راشد مع الشيخ التواتي :

((وقال له الشيخ التواتي بإعجاب:

- أنت من قبيلة عتيدة، وهز رأسه ثم تابع قائلا :

- أتعلم أن من يتولى قيادة هذه القبيلة يصبح مؤهلا لتولي منصب الباي ... أتعلم ذلك ؟

- هز راشد رأسه دون أن يتكلم))**20**

وهز الرأس دليل على الموافقة، وتؤدي هذه الحركة وظيفة الكشف عن أدب وأخلاق راشد أمام الشيخ التواتي، دون أن يخبرنا السارد بذلك.

ونجد في رواية عائلة من فخار حوارا غير لفظي من خلال الحركات التي كانت تبديها خروفة في حواها مع جيلالي العيار الذي خاطبها قائلا:

- أخفيت عني بعض أسرارك

مررت خروفة يمناها على وجهها الدائري ثم سألته باستنكار :

- عن أي أسرار تتحدث ؟
- ألم تكن لك علاقة بأستاذ جامعي ؟

وضعت خروفة يمناها على جبينها العريض وراحت تحملق في وجه الكهل .. الى أن قال لها :

- أمازلت تحبينه ؟

فطأطأت خروفة رأسها، وقالت له بصوت خافت :

- هل أصبحت تحقق في ماضي ؟**21**.

إن خروفة قد اعتمدت على حركات جسمية في حوارها مع خطيبها جيلالي العيار. وقد أدت كل حركة وظيفة معينة، فعندما مررت يمناها على وجهها كأنها كانت تقول له: أستنكر ما تتهمني به، ونلحظ أنها لم تجبه مباشرة على سؤاله، لأنها كانت تخفي عنه سر علاقتها برجل آخر. ولما سألها عن علاقتها بأستاذ جامعي، لم تجبه ب (نعم) أو (لا) مباشرة، فقد وضعت يمناها على جبينها العريض وكأنها تقول له بتلك الحركة: غريب أمرك كيف عرفت ذلك ؟ ووظيفة هذه الحركة أنها كشفت عن دهشتها وعجبها، وهي جواب غير لفظي.

وأما قوله لها: أمازلت تحبينه؟، فكان جوابها الأولي (أن طأطأت رأسها)، وكأنها تقول له: أخجلتني، أو لم تحرجني بهذا السؤال ؟

وقد أدت هذه الحركة الجسمية وظائف مهمة على مستوى الحوار منها أنها أجوبة صامتة غير ملفوظة، كما أنها كانت تغني عن الجواب اللفظي أحيانا، وكانت تكشف عن شخصية خروفة ومواقفها وأسرارها، لأن السارد لم يتسنى له الإخبار عن ذلك أثناء الحكي .

4 - حركات الجسم المختلفة :

وهي حركات متعددة قد تصاحب الكلام الملفوظ غير الأعضاء التي تحدثنا عنها، كتحريك الأيدي والأصابع ووضع الأيدي في أماكن مختلفة من

الجسم، وقد تنوب تلك الحركات عن اللغة المنطوقة بإشارة يبديها المتكلم ليفهم المرسل إليه ما يريد.

وقد وجدنا في رواية (انكسار) شيئا من ذلك، وهذا من خلال حوار عباس البري مع صديقته جويدة التي بدأت الحوار((قائلة بحزن :

- سأجيبك بصدق عن كل أسئلتك .
- وضع عباس يديه تحت ذقنه وسألها :
- من يكون هذا الرجل الذي طلب مني أن أبتعد عنك ؟
- لست أدري قد يكون أحد معارفي .

نهض عباس وأومأ إليها أن تجلس ولكنها هزت كتفيها وتحركت نحو الباب...

لم تنبس جويدة بكلمة، ولكنها رمته بنظرة قاسية ...

- ... كلنا ضحايا

هزت جويدة رأسها وركبت سيارتها))**22**

إذا أردنا أن نحلل هذا الحوار، وتأملنا عبارة (وضع عباس يديه تحت ذقنه وسألها عن الرجل) نجد نلك الحركة رسالة غير ملفوظة، وكأنه يقول لها: لا أستطيع أن أصدقك أو أثق فيك، أو أنت مخادعة وكاذبة .

وهذه الحركة الجسمية قد صاحبت كلام عباس البري، وبدونها لا نشعر بموقفه من هذه المرأة .

ونجد في عبارة: (وأومأ إليها أن تجلس ولكنها هزت كتفيها)، حركتين جسميتين من شخصين مختلفين، فكأنها قالت له لما (هزت كتفيها) لا أستطيع أن أبقى مع رجل مثلك، ووظيفة هذه الحركة عدم الرغبة في مواصلة الكلام، فكان الكلام بين الطرفين بحركتين جسميتين، لكنهما تؤديان طلبا وجوابا في صمت تام .

ولاشك أن غضب الرجل ويأس المرأة هو الذي جعل كلاهما يصمت، ويعبر بحركة جسمية غير منطوقة .

وكذلك تدل الحركة الجسمية الأخيرة (هزت جويدة رأسها وركبت سيارتها)، كأنها تقول له بهذه الحركة: أنت مجنون، أو أنت غريب الأطوار .

كما نجد في الرواية نفسها وفي موقف آخر عباس البري يقرأ جريدة، فيفاجأ بخبر وفاة أحد جيرانه ف (عض عباس شفته السفلى، ثم وضع كفه على جبينه، واستغفر الله)، فهذه الحركات الجسمية التي أبداها عباس، إنما هو

كلام قاله لنفسه لكنه غير منطوق، فكأنه قال لما عض شفته السفلى: إن الموت يتربص بكل حي، أو ربما قال: لماذا لم أسمع بموت جارنا ؟

وقد تدل حركته الثانية لما (وضع يده على جبينه) على ندمه وحيرته، فكأنه كان يقول: الله يرحمك يا جاري، أو يقول: كلنا سنموت لا محالة .

إن هذه الحركات الجسمية قد تحدث لا إراديا، ويختلف حدوثها من شخص لآخر، وغالبا ما تحدث أثناء تواصل الإنسان وحواره مع غيره ((وتعبر أوضاع الجسم المختلفة عن إشارات دلالية معينة، بدءا بالرجلين وانتهاء بقذال الرأس، بل إن الجسم في حال سكونه قد يكون معبرا عن معان))**23**.

ومن هذا المنطلق، يجب أن ندخل الإشارات المختلفة والإيماءات، ومختلف الحركات التي يستخدمها المتكلمون بقصد أو بغير قصد، ضمن بنية لغة الخطاب الحواري، لأن هذه الحركات تسهم بقسط كبير في إيضاح المعنى على حقيقته، وعليه ((فالحركات المصاحبة للكلام والإشارات اليدوية والتعبيرات الجسدية المختلفة، وباقي الأيقونات التواصلية– على تنوعها واختلافها – تساهم بشكل فعال في نقل الرسالة اللغوية وتعزيزها، وتسهيل عملية فهمها من قبل المستمع/المتلقي))**24**.

ويستفاد من هذا القول، أن أهم وظيفة تؤديها تلك الحركات والإشارات، أنها تسهم في نقل الرسالة من المتكلم إلى المتلقي، وتسعف هذا الأخير في فك شفراتها وفهم معانيها، لأن الكلام وحده من دون إشارات قد يكون غير واضح أحيانا، لكن تلك الإشارات تكمله وتعزز فهم الطرف المخاطب، كما أن تلك الإشارات وحدها غير كافية في عملية التواصل إلا في لغة الصم البكم الذين يجدون صعوبة في التواصل مع أفراد المجتمع .

ويؤكد الباحثون في مجال المحادثة وتبادل الكلام، أن ثمة نوعين من الترتيبات المتصلة بتبادل الحديث، وهي :

-أن يختار المتكلم بالفعل من يتكلم في إطار الحوار كأن يقول مثلا: ولنستمع الآن إلى رأي فلان في الموضوع، وهذا ما نلحظه في الحوار الذي يذاع في الإذاعة أو التلفزة عادة .

- أن يبادر المتكلم الذي أتيح له الكلام إلى البدء بالحديث، ويمكن أن يخبر أحد المتحاورين بعدم الانتهاء قصد عدم مقاطعته، وهنا يستعمل العبارات التالية (ومع ذلك، ومن ثمة، وعندئذ، ولأجل ذلك...)، وهي عبارات تدخل

ضمن بنية لغة الحوار. كما يمكن للمتحدث أن يعلن أنه لا يزال يتكلم، كأن يقول مثلا: (وأختصر قولي في نقطتين، أو حتى لا أطيل عليكم... وغير ذلك.

ويعد التناوب في الحديث أثناء الحوار من الأهمية بمكان، وذلك حتى يتمكن كل طرف من الكلام، ويعتمد التناوب على توزيع المعلومات بين المشاركين في المحادثة، ويعرض كل من المتحاورين الكلام المناسب، ويبدي رأيه في الموضوع، ويستخدم الحجج والبراهين لإقناع الآخرين، ويصطلح على هذا التناوب (الأزواج المتوازنة)، وهو عبارات يطلقها أحد المتحدثين، وتتطلب إجابة معينة من المتحدث الآخر (25).

وتعد البنية الحوارية التي تتكون من (سؤال وجواب)، أو تحية تعقبها تحية، أو شكوى يعقبها اعتذار، أو دعوة يعقبها قبول أو رفض ... (26) **بنية مهمة من بنيات الحوار المنتظم.**

ومن أمثلة ذلك ما نجده في روايات محمد مفلاح في هذا الحوار الذي دار بين موسى وعواد الروجي:

- نهارك مبارك يا سي موسى .
- فرد موسى التحية باسما وسأله ضاحكا :
- لقد أتعبتك هذه العربة اللعينة.
- هذا حظ المزلوط مثلي ...
- ضحك موسى فقال له عواد الروجي :
- ومتى تشبعنا طعاما ؟
- في الأيام القريبة إن شاء الله. (27)

والمتأمل في بنية هذا المقطع الحواري، يلحظ أنه يتألف من أزواج متوازنة، حيث يتم فيه الكلام بالتناوب، وفيه التحية وردها، كما أنه يضم أسئلة وأجوبة أحيانا صريحة وأحيانا تفهم من سياق الكلام، ففي جواب سي موسى قال: (هذا حظ المزلوظ مثلي)، ولم يقل: نعم لقد أتعبتني هذه العربة، لأن التعب ظاهر عليه ومن كلامه نفهم قولا لم يصرح به (لو كنت غنيا لاشتريت شاحنة، أو توقفت عن هذه الحرفة اللعينة).

ويرى علماء النفس الاجتماعي، أن الحوار أو المحادثة تشكل أهم أشكال التفاعل الاجتماعي، فهم يرون أن ((المحاور أو المتكلم غالبا ما يجري حوارا داخليا مع ذاته محاولا من خلال تخيل الأسئلة التي يتوقع أن يطرحها

المشاركون في الحوار، كما يحاول أن ينتقي الأجوبة التي يراها أكثر ملائمة وإقناعا)) (28).

ويرى هؤلاء العلماء أن ثمة شروطا كلما تهيأت للمتحاورين كلما كان الحوار نافعا بناء، ناجحا، وهي المعرفة بموضوع الحوار وقوانينه، ووسائله، والإرادة والرغبة في الحوار والرغبة في الإصغاء، والقدرة على الحوار من خلال مستواهم الثقافي والعلمي الذي يؤهلهم للمشاركة في الحوار.

ويعد الحوار السياسي المتلفز خير مثال نضربه في هذا المقام، من خلال حصص تعنى بالتحليل السياسي عندما يجمع منشط الحصة شخصين أو أكثر، قصد معالجة موضوع ما، حيث يتصل بهما مسبقا ويخبرهما بالموضوع، فيهئ كل منهما نفسه ويحضر الإجابة لما يتوقع أن يسأل عنه، كما أنه يحضر أسئلة للطرف الآخر لذلك يظهر لنا مثل هذا الحوار بالنجاح .

خاتمة:

ونخلص القول في هذه المقالة، أن الحوار من أهم بنيات اللغة، سواء في الكلام اليومي أو في الخطاب الأدبي من خلال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية.

ونظرا لأهمية الحوار، اهتم به علم اللغة الاجتماعي، والتداولية، وتحليل الخطاب وغيرها .

ولم يعد الحوار تلك البنية السردية التي يدبجها المحللون والدارسون في السرد، ولم يعد بنية مستقلة عن السرد، ولم يعد يعطل السرد، ويوقف الزمن كما كان في الدراسات الكلاسيكية. فقد تبوأ الحوار مكانة مهمة في الخطاب السردي، وأصبح يسهم في دفع عجلات السرد، ويؤدي عدة وظائف منها أنه يضيء بعض الجوانب المظلمة في النص الأدبي فيخبر عن بعض الأحداث التي أغفلها السرد.

لذا اشتغلت عليه التداولية، وعلم اللغة الاجتماعي، وعلم لغة النص وتحليل الخطاب، وكذا علم النفس خصوصا إذا تعلق الأمر بالحوار الداخلي مثل المونولوج، ومناجاة النفس، وتيار الوعي وأحلام اليقظة .

ولم أتطرق إلى الحوار الداخلي في هذه المقالة، لأني سلطت الضوء على بنية اللغة الحوارية الشكلية، وتقنيات الحوار الخارجي من خلال بعض النماذج الروائية لمحمد مفلاح، كون رواياته تهتم بالحوار الخارجي، لأنها تعالج الواقع الاجتماعي بما فيه من مشاكل وهموم في منطقة غليزان.

الإحالات :

(1) - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الأنصاري، لسان العرب، ج2، بيروت دار صادر 1997 م، ص: 182 .

(2) - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 2، ص: 151

(3) - الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي، أساس البلاغة ـ تحقيق: عبد الرحيم محمود د.م انتشارات دفتر تبليغات الامير، د. ت ص: 98 .

(4) عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغير أفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، المغرب 2006 ، ص: 200

(5) محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010، المغرب، ص: 15

(6)– محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، دار الحكمة، الجزائر،2007 ص: 224 .

(7) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 255 .

(8) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 38 .

(9) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 58 .

(10) محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الاجتماعي مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة 2009، ص: 215.

(11) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 288 .

(12) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 130.

(13) محمد حسن عبد العزيز، المرجع السابق، ص: 216 .

(14) محمد حسن عبد العزيز، مرجع سابق، ص: 217 .

(15) جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2009 ص: 453 .

(16) جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المرجع نفسه، ص: 455، 456 .

(17) محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح صويلح، الأردن، 2001، ص: 70

(18) جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المرجع نفسه، ص: 457 .

(19) محمد مفلاح، رواية انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص: 87، 88

(20) محمد مفلاح، رواية شعلة المايدة، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، 2010، الجزائر، ص: 39

(21) محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص: 82، 83 .

(22) محمد مفلاح، رواية انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010 ص: 101

(23) جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المرجع نفسه، ص: 458 .

(24) احمد اسماعيلي علوي، التواصل الانساني، دراسة لسانية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013، ص: 60 .

(25) محمد حسن عبد العزيز، المرجع سابق، ص: 217.

(26) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط 1، 1998 ن القاهرة، ص: 506 .

(27) محمد مفلاح، رواية انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص: 196.

(28) عبد الفتاح دويدارمحمد عبد الفتاح، سيكولوجية الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1979، ص: 62، 68.

الخطاب الرّوائي النسوي الجزائري
- مقاربات في النقد الثقافي المعاصر-

أ. نبيل حويلي/ جامعة تيزي وزو
nabil.haouili@gmail.com

الملخّص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في ميدان المقاربات النقدية المعاصرة من خلال النقد الثقافي النسوي/النسائي، هذا الحقل الذي يهتم بدراسة وقراءة كل ما تجاهلته النظريات النقدية الأدبية، والاتجاهات الحداثية العقلانية والمركزية، والمشعبة بقناعات إيديولوجية، ومرجعيات سلطوية معيّنة، لذا كان علينا أن نعالج هذا النوع من المقاربات النقدية، وذلك عبر الخطاب الروائي النسوي/النسائي الذي أردته أن يكون جزائريا.

Abstract :

This study aims to search in contemporary critical approaches through the feminist cultural criticism. This field interested with all what have been ignored in the critical theory as well as the modern rationalist and centralist trends, charged with ideological convictions and authority's background. For this reason we have to treat this kind of critical approaches by analyzing the feminist novelistic discourse from which I have chosen the Algerian one as a model.

ooo

مدخل:

إن المتتبع لمسار الدرس النقدي المعاصر يلاحظ أن هناك تزايدا واضحا وسريعا لمختلف الطروحات والمقولات النظرية النقدية الأدبية، وخاصة بعد عشرينيات القرن العشرين انطلاقا من ظهور اللسانيات الحديثة مع دي "سوسور" والاتجاه الشكلاني، وما جاء بعدهما من نظريات، ومناهج نقدية كثيرة، فتكثفت هذه الطروحات وصارت بمثابة مصطلحات يتسلح بها هذا المنهج أو ذاك، حتى يتمكن من مقاربة هذا النص بطريقة فيها الكثير من

الدقة والعلمية والعقلنة في تعامل القارئ مع النص الإبداعي سواء كان تراثيا أم معاصرا.

ومن هذه المواضيع التي لاقت رواجا كبيرا في إطار الدراسات النقدية المعاصرة: نجد النقد النسوي/النسائي، بحيث يذهب نقاد الدراسات الثقافية إلى أن هذا الحقل يهتم بدراسة، وقراءة كل ما تجاهلته النظريات النقدية الأدبية والاتجاهات الحداثية العقلانية والمركزية والمشعبة بقناعات إيديولوجية، ومرجعيات سلطوية معيّنة، وعلى الرغم من إبداع المرأة في العالمين الغربي والعربي فقد لحقها التغييب والنسيان المقصودان، فهمشت كتاباتها لفترة زمنية طويلة، لم تر الحياة ولم يعرفها القراء إلا بعد نضال وشجاعة وتحديات متواصلة عبر كل المجتمعات، ومن هنا لا بد من الوقوف عند بعض العناصر المهمة لإظهار مكونات المنهج النقدي النسوي ومدى حيادية هذه المكونات في المناهج النقدية بشكل عام والنقد النسوي/النسائي بشكل خاص عن أي توجيه قد يوجهها بطريقة ما لتجسيد قناعات معينة .

1- النقد الثقافي/الماهية والمنشأ:

1.1- الدراسات الثقافية:

يعتبر انتشار الدراسات الثقافية من العوامل المهمّة في ظهور حقل النقد الثقافي عند الغرب، حيث ارتبط بناقدين بارزين هما "ريموند وليامز" في كتابه "الثقافة والمجتمع"، و"كليفورد غيرنس" في مؤلّفه "تأويل الثقافات". والدراسات الثقافية هي اتجاه في القراءة يستفيد ويأخذ من مختلف المناهج النقدية الأدبية والتيارات الفكرية حيث تتكئ على ما يُعرف بتداخل النظريات، وذلك من أجل فهم أوسع وأعمق للجوانب المختلفة التي تحتويها النصوص الأدبية والثقافية، وبالتالي تحرير هذه النصوص من سلطة النقد البلاغي/الجمالي والإيديولوجي/المضموني.

إن الدّرس النقدي المعاصر ينظر إلى النّص الأدبي كجزء من الثقافة بما تحمله من أنساق ورموز، ويمكن اعتبارها المادة الخام لأي منتوج أدبي خاصة وأن هذه المادة هي نفسها متنوّعة وغامضة يتفاعل فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالتاريخي والقيم الدّينية ومختلف أنماط التفكير والسلوك، ومن ثم فإن هذا التّنوّع وهذه التعددية يفرضان تعددا على صعيد المقاربة النقدية،

ذلك أن المعايير الأدبية الجاهزة أدّت إلى وجوب إعادة النظر فيها ومضمون الثقافة بشكل خاص لاسيما عندما اتضحت هيمنة طروحات وتصوّرات جديدة كالتي قدّمها "غراميش" "وفوكو" حول مضمون الثقافة وعلاقتها بالفرد والجماعة، فالثقافة لم تعد تعبيرا عن الذات الفردية، بل هي تتداخل مع عدة قوى اقتصادية واجتماعية وسياسية، وبالتالي فهي تعيش صراعا داخليا قويا مع هذه القوى.

لقد أجمعت العديد من الدراسات أن الثقافة تميل إلى الهيمنة والاستلاب والاستعلاء ظاهريا ولكنّها ضمنيا تحتفظ بالكثير من الممارسات كشكل من المقاومة والرفض لهذه الهيمنة والتسلّط، لذلك، فالدراسات الثقافية يهمّها أن تبحث في هذا الإطار، أي تتقصّد دراسته، وكشف مظاهر هذا الرفض والسلوك المقاوم[1] حيث ذهب "أندري يولس" إلى القول: إن الثقافة، ومع كل التعريفات التي صيغت حول مفهوم الثقافة، فإنه يصعب تحديدها بدقّة لأنّها مرتبطة بالإنسان كحيوان عاقل من جهة، وبتجربته الحيوانية منذ ولادته عبر تفاعله مع غيره في الوسط الاجتماعي من جهة أخرى، فمفهوم الثقافة صار يشمل كل الوسائل والسبل التي تجعل الأفراد يحافظون على نشاطهم اليومي، وتوزيع ما ينتجه هذا النشاط فيما بينهم على صعيد العائلات والمجموعات والقبائل والتجمعات السكانية المختلفة تجنّبا لأية فوضى قد تؤثّر سلبا على هذا النظام المعيش المنظم لحياتهم ولو نسبيا، إذ أن كل فرد منهم بوعي منه أو بدون وعي يمارس رقابة صارمة بواسطة هذا النّظام تجاه غيره والعكس صحيح، خاصة على المستوى الأخلاقي والعقائدي، كما تعني الثقافة كذلك الإشباع الفني بأداة تواصلية تحقق التعايش بين الأفراد.[2]

ومع كل هذا التظاهر الذي يوحي بنظام حياتي مقنع، فإن الفرد يتعايش في الوقت ذاته مع ما يسمى بقمرية الثقافة، إذ هو يعمل على احترام هذا النظام الحياتي فيلتزم بكل واجباته تجاه الأسرة والمجتمع على السواء، فإنّه وفي العديد من المرات هو يرفضه بداخله لأنّه في حقيقة الأمر لم يشارك في وضعها، فهي موجودة قبله، وموجودة خارجا عنه، فالرّموز المختلفة التي نستعملها يوميا للتعبير عن رغباتنا وأفكارنا، والعملات التي نسدد بها ديوننا في الأنشطة الاستهلاكية والتجارية، وكل ما نسلكه في الوسط المهني، كل ذلك موجود بشكل مستقلّ عن أهدافنا والاستعمالات التي وُجدنا من أجلها.

2.1- خصائص الدراسات الثقافية:

- تعمل الدراسات الثقافية على تجاوز الحدود الفاصلة بين التخصصات كالنقد الأدبي والتاريخ، بل تعمل على مزج كل ذلك واستغلاله لفهم حقيقي للظواهر التي تستهويها، لذلك تلجأ إلى بعض إجراءات المناهج النقدية المعروفة كعلم النص والسيميولوجيا، والتفكيك، والتداولية، والنقد الحواري وغيرها.
- تتميّز الدراسات الثقافية بالتزامها السياسي (engagement politique) فالناقد الثقافي يعرف أنّه في صراع مع بنيات القوى الاجتماعية، من هنا فهو يسائل اللاتكافؤ في البنى الاجتماعية، ساعيا إلى تفكيك العلاقة بين الثقافة المهيمنة والثقافة المهيمن عليها. يحاول الناقد الثقافي إذن معرفة ما تنطوي عليه القيم السياسية والاجتماعية والإنسانية التي تستخلص من خلال قراءة عمل أدبي، فوجود الناقد قريبا من الأساس المادي للثقافة هو الذي يفرض عليه أخلاقيا الإدلاء بالأحكام بصدد أنساقها السياسية والاجتماعية وفضح أسرارها وتعريتها.
- ترفض الدراسات الثقافية التمييز بين النصوص الرفيعة والأخرى التي نعتت بالدونية، وكذلك لا تفرّق بين ثقافة النخبة وثقافة العامة، لأنّها ترى أن كل الأعمال الثقافية هي ممارسة خطابية، ومن ثم لا يمكن معرفتها إلاّ في علاقتها مع ممارسات ثقافية أخرى، كما رفضت هذه الدراسات أيضا ما يسمّى بالأدب المعتمد أو المكرّس أو أدب المركز، فيمكن مثلا أن تكون حكاية شعبية ما أفضل جماليا من مسرحية "شكسبير" أو إحدى روايات "همنجواي" أو "كافكا"، وهذا ما يبرّر لماذا يرفض نقاد الدراسات الثقافية الأحكام التي تطلق على الثقافة الشعبية المقررة كمادة في الجامعات ومراكز البحث الرسمي، فهي أحكام غير مقنعة، لأنّها غير بريئة لكونها نتاج لأنساق ثقافية سائدة تغذي أصلا هذا التهميش والإقصاء الذي يتقصد هذه الثقافة بالذات.
- إن الدراسات الثقافية لا تعمل فقط على تحليل المنتج الثقافي كما هو، وإنّما تبحث عن أدوات إنتاجه والعوامل المتحكّمة في ذلك الإنتاج، وهنا تتقاطع مع النّقد الماركسي الذي تساءل عن منابع الخلق الأدبي،

وناقشوا الجمهور الذي يتوجّه إليه وتسألوا عن وظيفة الكتاب وأشكال ترويجه، كما تقرر هذا الخط مع نقاد الدراسات الثقافية في الثمانينات الذين تأثّروا بما بعد البنيوية الفرنسية عندما أكّدوا على عدم وجود بنية اقتصادية مادية تحتية تسبق الخطاب والثقافة، ومن هنا يصير الخطاب الثقافي حقلا مستقلا وهو الذي يشكّل ركيزة الوجود الاجتماعي والفردي؛ لذلك تهتمّ الدراسات الثقافية بمساءلة التأثيرات والقيم والتقاليد التي ترعاها بنية ثقافية معيّنة بعيدة عن الانعكاسية والمحاكاة، فالبنية الثقافية لا تصوّر الوجود الاجتماعي بطريقة آلية، وإنّما تصنعه وتكوّنه كمجموعة من التمثيلات (representations) التي تستمد تأثيرها من المجالات السياسية والاجتماعية والتعليمية.

- إنّ التحليل الثقافي يختلف عن النّقد الأدبي، إذ لا يهتمّ بالعناصر الداخلية للنّصّ الأدبي وإلى إبراز أدبية النص وإنّما يتجاوز ذلك، ليظهر الدور المزدوج الذي يلعبه الأدب، سواء في تعميق مصطلح الهيمنة وتدعيم وسائله أو في مقاومته وفضح خطابه المقنع، فالناقد الثقافي لا يبحث في أدبية النّص وجمالياته، وإنّما ينقّب عمّا يتخطى وراءها من أنساق ثقافية متعددة ويمكن أن تمثل عربيا بكتاب النقد الثقافي للناقد السعودي "عبد الله الغذامي"، والناقد المصري "حسن البنا" في مؤلفه "الشعرية والثقافة"، ودراسة الناقد العراقي "عبد الله إبراهيم": "السردية العربية الحديثة"، وكذلك الناقد البحريني "نادر كاظم" في كتابه "تمثيلات الآخر".[3]

وعليه فإن النقد الثقافي عند الغرب هو تحوّل التفكير نحو الخطاب باعتباره فعالية إنتاجية أسهمت في ميلاده وخاصة في بداية الثمانينات، عندما تعرّضت الدراسة الأدبية لتحول مفاجئ وعالمي على الصعيد النظري وحققت كذلك تحولا مماثلا تجاه التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة والمؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياق الاجتماعي والقاعدة المادية، فصار التحوّل من اللغة والنص إلى الخطاب رهان النقد الثقافي، بتياراته المتعددة التي حاولت مقاربة المسكوت عنه في الثقافة ممثلا في الجنس والدّين والسّياسة والتاريخ.

وبعد ذلك انشغل نقاد النقد الثقافي بهاجس إكساب النص حضورا ماديا وسياسيا وثقافيا في العالم باعتماد مفاهيم عديدة مثل "دنيوية النصوص"

عند "إدوارد سعيد"، وبروتوكول التورط عند الناقد "فنسنت لينتش" وغيرها من المفاهيم التي عزلت النص عند الحقل الثقافي وإدماجه في دائرة الصراعات والأنساق والمؤسسات ليأخذ موقعه في هذا العالم، ولن يتأتى له ذلك إلا بتقليص الاهتمام المفرط بالأدبية، مقابل الحفر في ما وراء الأدبية، فتتوسّع دائرة النص الأدبي لتشمل كل ما هو خطابي من أدبي وغير أدبي وكذلك ما هو غير خطابي المرتبط بالأحداث والمؤسسات والممارسات الاجتماعية، فيصبح النص من منظور الدراسات الثقافية حاملا لقيم جمالية وثقافية باعتباره ممارسة دلالية وخطابية، أي حادثة ثقافية وليس متجليا أدبيا فحسب، لذلك صار النص الأدبي يتداخل ويتفاعل بل ويتطفل على أسئلة السياسة والسلطة والدين والتاريخ والجنس والمهمش، وكل ماله تأثير عميق في حياة الأفراد والجماعات باسم جمالية تقليدية سلوكية ومركزية ضاغطة تغيّب البعد الثقافي.

2- الأدب والمرأة:

يذهب نقاد الدراسات الثقافية إلى أن هذا الحقل يهتم بدراسة وقراءة كل ما تجاهلته النظريات النقدية الأدبية والاتجاهات الحداثية العقلانية والمركزية والمشعبة بقناعات إيديولوجية ومرجعيات سلطوية معيّنة، وقد قوبل إبداع المرأة في العالمين الغربي والعربي بالتغييب والنسيان المقصود، فهمشت كتابات المرأة لفترة زمنية طويلة، لم تر الحياة ولم يعرفها القراء إلا بعد نضال وشجاعة وتحديات متواصلة عبر كل المجتمعات وإلى اليوم، لذلك يصعب على أي دارس أن يدقق في ما تبدعه المرأة، يقال عنه أدب نسوي أو أدب نسائي؟ وهذه الإشكالية معقدة جدا ترتبط دائما بموقع المرأة في المجتمع الذي يوظف كل الوسائل لتصميتها وبالتالي إخفائها حضورا وصورة ورغبة، لأنها منبع مباشر للفتنة عبر مختلف المراحل التاريخية خاصة أن المرأة وبالخصوص المرأة العربية لم تكن علاقتها بالكتابة الإبداعية ذات طبيعة واحدة وثابتة عبر التاريخ بل تميّزت بالتغيّر والتنوّع والتطوّر بحسب الشروط السوسيو-تاريخية للمجتمع العربي انطلاقا من الجنس الشعري وفي بيئات معيّنة، لنمثل بالخنساء وموقعها في الشعر العربي القديم وخاصة عند أبي نواس وصولا إلى البيئة الأندلسية التي احتضنت صوت المرأة الإبداعي، وقد هيمنت أغراض محدّدة على إبداعها الشعري مثل غرضي الرثاء والغزل وكأن البكاء والحزن والاستعطاف صفات مرتبطة فقط بالمرأة.

ولأن التاريخ لا يؤكد بدقة أولى الكتابات المتّصلة بالمرأة بسبب تدخل عنصري التدوين والتأريخ اللذين كانا يتحكم فيهما الرجل، وحتى في العصر الحديث، لجأت النساء إلى النضال السياسي والاجتماعي وإلى الإبداع الشعري للمطالبة بحقوقهن كما تبين ذلك مجلة المؤيد المعربة، ولكن عوامل كثيرة أسهمت في تهميش هذه الإبداعات وعدم توثيقها حيث أن معظم المبدعات بدأن الكتابة عبر صفحات الصحف والمجلات فأتلفت أسماء عديدة، وكانت مصر بحكم مجموعة من المكونات التاريخية والفكرية والثقافية مرجعية واضحة بالنسبة لبعض البلدان العربية الأخرى، وعليه فإن علاقة المرأة بالكتابة في مصر وبلدان المغرب الكبير والخليج ارتبطت بشكل كبير بالتطور الاقتصادي والتنموي والانفتاح على العالم الخارجي في حين أن هذه الكتابة ارتبطت بالقضية الفلسطينية في فلسطين والأردن.

ويظهر أن انتشار الكتابة بأقلام نسوية كان في أواخر القرن التاسع عشر، عندما انفتحت المرأة العربية على الثقافة الغربية وخاصة ما تعلق بقضية تحرير المرأة الغربية الذي عمل على نشر مجموعة من المبادئ التي لقيت صدى واسعا في الوسط النسوي كوجوب تعلم المرأة وخروجها إلى العمل، فكان طبيعيا أن مثل هذا الخطاب لم يستوعبه الرّجل العربي بسهولة.[4]

3- الأدب النسائي/إشكالية المصطلح:

تذهب الناقدة "يمنى العيد" إلى تبني مصطلح الأدب النسائي ولا تهتمّ كثيرا بمصطلح الأدب النسوي، مع أن المصطلحين يندرجان ضمن إبداع المرأة.

فمن مسوغات تبني الأدب النسائي عند هذه الناقدة إعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية في مجال الإبداع الأدبي، ولا يقصد به المفهوم الثنائي أنثوي/ذكوري وكأن نتاج المرأة يتضاد مع نتاج الرجل. فالأدب النسائي يعود إلى المراحل التاريخية الأولى للتراث العربي حتى ما قبل الفتوحات الإسلامية وخاصة في مجال الإبداع الشعري.

كما أن تحرير المرأة مرتبط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الموروث السلبي الذي يكرّس ضعفها ودونيتها لقرون طويلة، فكانت النهضة الثقافية العربية وسيلة لإدراك المرأة لضرورة تحررها، والتقى خطاب الرجل وخطاب المرأة في وجوب تغيير الوعي الجمعي السائد ورؤية الإنسان لذاته وللعالم كما فعل الرجل، فتوسع من مساحة الكتابة والظهور أكثر، وبالتالي تدافع عن هويتها

الأنثوية التي تتمتع بميزات خاصة، ومن هنا تواجه هذا الآخر، القامع والمسيطر وصاحب السلطة.

فالضدية كما تذهب "يمنى العيد" هنا قائمة على الحرمان والقمع والتسلط وليس على حد الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية والأصل الجنسياني، وبالإضافة إلى هذا الخطاب المضاد الذي يجعل المرأة من باب التمايز القمعي في موقع الدونية، نجد كذلك أن هذا التقاطع واللقاء على صعيد الكتابة بين المرأة والرجل يمس قوانين الإبداع الأدبي وقواعده النوعية الموروثة من التراث العربي والمتأثرة بأدب الغرب وثقافته وخصوصا في مجال الرّواية، فالأمر هنا أيضا يتعلق بتاريخية الأدب وأدبيته وليس بذكورة وأنوثة منتجه.[5] وخاصة مع تطوّر الكتابة الروائية الغربية وأثرها على الرواية العربية عند المبدعين والمبدعات في إطار التجريب الروائي.

أما عن مصطلح الأدب النسوي (la littérature féminine) فيقوم على المفارقة اللغوية مع تشكله كخطاب مضاد، فهو خطاب مضاد بعلاماته اللغوية المؤنثة، وهذا ما يرشح لأن يأخذ التضاد هنا، طابعا لغويا عن مبدأ التأنيث والتذكير وليس دلاليا.

ولكن يظهر أن هذا الطرح لا يقنع الكثير من الدارسين، لأن الخطاب المضاد هو خطاب صراعي تحقق تاريخيا ليس بين الذكر والأنثى ولا بين الضمائر المؤنثة لغويا، بل بين تياري التقليد والتجديد، بين الثبات وتكريس القيم التي تخدم سيادة السائد وبين التغيير لزعزعة هذا السائد بتفكيك سلطته، ذلك أنه حتى وإن كان الرجل يصنع خطابا مضادا، فإنه لا يصنعه على حد ذكورته، بل انطلاقا من المنظومة القيمية الثقافية والذكرية المكرسة في المجتمع.

وفي الأخير فإن "النسائي" في كتابة المرأة العربية لا يعني الخطاب المكتوب ضد الرجل الإنسان من خلال العلاقة بين الذكورة والأنوثة، بل هي تكتب ضد قناعات السلطة الذكورية، لتدافع عن "الأنا" الأنثوية لتحقق هويتها المجتمعية والإنسانية، فهي لا تواجه الرجل الإنسان، بل ذلك المستبد والقامع والمسلط عبر مختلف المراحل التاريخية عندما ينتقل موقعه في مجال معين.[6]

كما أن الكتابة النسائية تحيل الدارس إلى مقاربة حقيقية ما تكتبه المرأة عن عالم يسيطر فيه الرجل، وعن علاقتها بهذا العالم المشترك. والكتابة النسائية كمصطلح إجرائي نميّز به بين الكتابة التي تكتبها المرأة والكتابة التي

يكتبها الرجل، فالأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزّع بين الأنوثة والذكورة، فهي كتابة تعيد رسم خريطة المفاهيم لتخترق بها دائرة المكبوت والمسكوت عنه.[7]

4- النقد النسائي والنقد النسوي/إشكالية المفهوم:

لقد انطلقت أسئلة النقد النسائي من إشكالية الهيمنة الذكورية/الرجولية المتسلطة على الحرية الثقافية للمرأة وهويتها، متجاوزا المطالبة بالتموقع الاجتماعي والاقتصادي وحتى السياسي الي يدافع عنها النقد النسوي؛ لأن النقد النسائي مطالبه رمزية ثقافية لمواجهة ثقافة وقيم ذكورية مهيمنة، ويرتبط هذا التوجه كذلك بالنقد الأدبي كممارسة حيث صار مجالا للهيمنة الذكورية يعبر عن قيم الرجل وعقليته ويجعلها تتصدر رؤيته إلى الإبداع الأدبي، الأمر الذي فرض إعادة النظر في نقد النصوص الأدبية، بوجوب تقديم تغيير نسائي لهذه النصوص والكشف عن المفاهيم الخاطئة المتعلقة بالمرأة في النقد الأدبي، فالمهم ليس جنس الناقد، بل المنهج الموظف في مقاربة إبداع المرأة.[8]

أما النقد النسوي فهو ذلك الاتجاه ضد تسلط الرجل على المرأة بسبب اختلافها البيولوجي عنه فهو الأقوى والأحسن، لذلك يناضل النقد النسوي ضد مختلف أشكال السيطرة والتهميش والإلغاء الي يمارسها على المرأة، فهو كذلك الاتجاه الذي يدخلها في غمار الممارسة النقدية، باعتبار أن معظم الكتابات الرجالية تدور حول المرأة، فتتفحصها وتراجعها بدقة. ولقد انتشر هذا النقد بشكل واضح في أواخر الستينيات خاصة في العالم العربي ومن منطلقاته المتداولة، نجد انتشار الثقافة الأبوية، أو ثقافة الذكر كمركز يمارس كل أشكال التعسف على وجود المرأة ويقرّ بدونيتها في كل المجالات الحياتية الخاصة والعامة، لأنها ضعيفة وعاطفية تابعة للعادات والتقاليد الموروثة مما أدى إلى تغييب المرأة قارئة أو كاتبة وحتى ناقدة.

وهكذا أسهمت كل هذه العوامل في تكثيف وتنشيط الحركات النسائية فظهرت مؤلفات كثيرة تعيد النظرة الإيجابية على تجليات العالم الداخلي للمرأة بجوانبه العاطفية والشخصية على صعيد القراءة النقدية الي تبدعها المرأة، وأخيرا يهدف النقد النسوي إلى الكشف عن المميزات الخاصة للغة المرأة

وأسلوبها لإرساء أسس التجربة الأنثوية المختلفة عن الذكر في التفكير والشعور والتقييم ثم إدراك الذات والعالم الخارجي.[9]

وعليه فإن النقد النسوي بعامة يتعرّض بالدراسة والتحليل والنقد للأدب النسوي المرتبط بحركات النساء المطالبة بالحرية والمساواة في كل الميادين الحياتية، فيدافع عن قضية المرأة وحقوقها، في ضوء معطيات الوعي الحديث بقضية المرأة، وبجسيدها عبر إبراز الفوارق الجنسية بين الرجل والمرأة، لأن لكل جنس هويته الخاصة به.

5- النص الأدبي ومغالطة ثنائية الذكر والأنثى:

لقد ناقش الناقد والمبدع المغربي المعاصر "أحمد المدني" مصطلح الأدب النسوي انطلاقا من ثنائية الذكر والأنثى أي بواسطة طرح السؤال عن مدى صواب هذه التسمية: الأدب النسوي، فالناقد يذهب إلى أن انتشار المصطلح جاء بفضل الوسائط الإعلامية المختلفة متأثرة بالثقافة الغربية عبر الحركات النسائية العالمية المطالبة بحقوق المرأة خاصة بعد خمسينيات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا، فهي حركة حقوقية مطالبها تخص الحقوق المشروعة للمرأة في كل المجالات الفردية والمادية والمعنوية، فالمصطلح يحمل الكثير من اللبس والغموض والشمولية والعمومية، وانتشاره وتداوله سبب إعلام تجاري جامد يتجاوز مبادئ وحقوق النقد الأدبي الحقيقي، فالنص الأدبي كمنتوج لا يهم من أنتجه ذكر أم أنثى، لأن الاختلاف هنا بين المنتوجين طبيعي بسبب اختلاف الحساسيات الذاتية والحوافز الشخصية والرؤية إلى العالم عند الجنسين، لذلك على الناقد الحقيقي أن يحتاط في تعامله مع أي نص أدبي لأن أي نص لا يصح أن يكون ذكرا ولا أنثى، هو نص فقط. لأن رهان الكتابة ليس غواية جنسية ولا جنسانية بين مذكر ومؤنث[10] وإلا يقع النص في مأزق الإعلام المبتذل والتسويق التجاري المحض على حساب أدبية النص وأبعاده الجمالية المختلفة كجزء من سياق ثقافي واجتماعي وسياسي في مرحلة تاريخية معينة.

6- علاقة الإبداع النسوي بمسألة التحرّر:

تشير العديد من الدراسات أن علاقة المرأة العربية بالكتابة قد ارتبطت بمقاومتها للعادات والتقاليد والفكر الماضوي المختلف وقصر الرؤية تجاه المرأة، وخصوصا مع كتابات "عائشة التيمورية" في أواخر القرن التاسع عشر، هذه الكاتبة التي طرحت المسألة النسائية، وكان زمنها قد بدأ يشهد "سؤال الأنثى"،

فتحولت وظائفها ومواقعها في المجتمع، لتنتقل المرأة من البيت/الداخل إلى فضاءات العمل والإبداع/الخارج.

وهكذا وإلى غاية الأربعينات من القرن العشرين تطور سؤال المرأة المبدعة ولاسيما مع نماذج نسوية معروفة "كمي زيادة" التي حاولت أن تغير الرؤية السائدة في الثقافة العربية آنذاك، مع أنها كشفت أن ثمة عقليات متصلبة ومحافظة ترفض أي موقع للمرأة يخرج عن دائرة المتعة والطاعة، وفي هذه الفترة لم يطرح مشكل الإبداع النسائي لأن السؤال انصب على الكاتبة كامرأة حررت المجلس الثقافي، وفرضت واقعا جديدا ولم تطرح بعد مسألة استقلالية المرأة الكاتبة كذات منتجة للمعرفة والمعرفة بالأنا، الضمير الأنثوي الحر في القول والكتابة والحياة، وقد مثّلت هذا الخط الكاتبة "ليلى بعلبكي" التي نقلت المرأة من موضوع إلى ذات، فراحت تبحث عن هوية مستقلة، وكان ذلك بعد أن اجتاحت المرأة عالم التعلم والثقافة ودخلت الجامعة وشاركت في الحركات الجماعية والتظاهرات المختلفة في المشرق ثم في المغرب مع كتابات "آسيا جبار"، وهنا بدأ الاهتمام بالرواية ترغب وتثور وتنتج ومثالنا على ذلك كتابات المؤلفة "نوال السعداوي".[11]

7- **المرأة والكتابة/مظاهر الاشتغال:**

لقد ولد اشتغال المرأة بالكتابة مجموعة من المظاهر التي تستوقف الباحثين والنقاد كلما تصدوا لقراءة مختلف أعمال المبدعات، ولعل من هذه المظاهر، نجد الاختفاء وراء اسم مستعار، وهي ظاهرة عرضها الغرب مع كاتبات نساء ومع كتاب رجال كذلك لعوامل اجتماعية ونفسية أكثر منها عوامل سياسية أو فكرية كما عرفنا ذلك مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" مثلا، ويكون هذا التخفي في مرحلة تاريخية معينة، وخاصة في دول الخليج والجزائر والمغرب وتونس، فربما يعود ذلك إلى نقص الشجاعة الكافية لكشف الاسم الحقيقي، لذلك كانت أكثر الكتابات مرتبطة باليوميات والمذكرات والرسائل، وهي أنواع مرتبطة بالذات الكاتبة بعيدة عن الجمهور، ويمكن أن نضيف ظواهر أخرى قد نفصل فيها في الجزء الثاني من هذا البحث عبر المقاربة النصية، كضبابية الحكي، والتعامل مع أجناس أدبية دون أخرى، كالخواطر والشعر والقصّة القصيرة والمقالة الصحفية ثم الرواية، خاصة وأن هذا الجنس كشكل أدبي يشخص وعي المبدع في طريقة تعامله مع مختلف أشكال الوعي السائدة والمحتملة، وطبيعة تفاعله مع النصوص ومحاورته إياها، وتعدد الأصوات

واللغات أي حضور مساءلة وعي المرأة عندما يستقبل ويتفاعل مع أنماط أخرى من الوعي، بالاضافة إلى موضوع إثبات وجود المرأة وكشف الموضوعات المسكوت عنها.[12]

مستخلصات البحث: ومن جملة مستخلصات البحث ما يلي:

- إن الأدب النسوي هو الكتابة عن وجهة نظر نسوية، فهي كتابة ملتزمة بالقضية النسائية سواء أكان الكاتب امرأة أم رجلا، فالأدب النسائي يحتوي الأدب النسوي، ولكن العكس غير صحيح.
- يهدف النقد النسوي إلى الكشف عن المميزات الخاصة بلغة المرأة وأسلوبها لإرساء أسس التجربة الأنثوية المختلفة عن الذكر في التفكير والشعور والتقييم ثم إدراك الذات والعالم الخارجي.
- إن الكتابة النسائية كمصطلح إجرائي نميّز به بين الكتابة التي تكتبها المرأة والكتابة التي يكتبها الرجل، فالأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزّع بين الأنوثة والذكورة.
- إن النقد النسوي هو ذلك الاتجاه الذي يكون ضد تسلط الرجل على المرأة بسبب اختلافها البيولوجي عنه فهو الأقوى والأحسن، لذلك يناضل النقد النسوي بمختلف أشكال السيطرة والتهميش والإلغاء التي يمارسها على المرأة.
- يتعرّض النقد النسوي بصفة عامة بالدراسة والتحليل والنقد للأدب النسوي المرتبط بحركات النساء المطالبة بالحرية والمساواة في كل الميادين الحياتية، فيدافع عن قضية المرأة وحقوقها، في ضوء معطيات الوعي الحديث بقضية المرأة، وتجسيدها عبر إبراز الفوارق الجنسية بين الرجل والمرأة، لأن لكل جنس هويته الخاصة به.

الإحالات:

[1] انظر: إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنّشر، ط 1، الرباط، 2007، ص ص 36-38

[2] André Jolles: Formes simples, traduction : Antoine Marie Buguet, Seuil, Paris, 1972, pp 103-134

[3] انظر: إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، ص ص 36-40.

[4] انظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص ص 41-47.

[5] انظر: يمنى العيد، الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 2011، ص ص 137-143.

[6] انظر: المرجع السابق، ص ص 144-146.

[7] انظر: عبد النور إدريس، النقد النسائي والنوع الاجتماعي، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، ط 1، 2011، ص ص 20، 29.

[8] انظر: نفسه ، ص ص 176-177.

[9] فيصل الأحمر/نبيل دادوة، المرجع السابق، ص ص 293-295.

[10] انظر: أحمد المدني، وهج الأسئلة، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2010، ص ص 44-46.

[11] انظر المرجع نفسه، ص ص 47-54.

[12] انظر: نفسه، ص ص 55-64.

تجلّي الصمت في « هـواجس غير منتهية » لعبد الله أبي هيف

أ. عمار بشيري/ المركز الجامعي بميلة

ملخص:

عني الحوار باهتمام النقاد الذين اشتغلوا على الرواية والأعمال السردية عموما، فتناولوا تقسيماته وأنواعه وجمالياته؛ وها هو الصمت بدوره يلفت الانتباه بما احتواه من العناصر نفسها، وزاد على ذلك ما يتمظهر به من الغموض والفراغ اللذين يقودان إلى التأويل الفني للكشف عن دلالاته وإشاراته.

ولعل " هواجس غير منتهية" لأبي هيف تساعدنا على الكشف عن ذلك بوصفها مجموعة يحتل الصمت مساحة لا بأس بها من مقاطع متعددة من نصوصه القصصية.

Résumé :

Les critiques qui ont abordé le roman et les œuvres narratifs, ils se sont intéressés davantage au dialogue à travers ses subdivisions, ses types et ses aspects esthétiques. Ainsi, le silence, à son tour, attire l'attention, y compris d'être submergé par les mêmes éléments, et plus par son mystère et son vide, qui, tous, conduisent à l'interprétation pour détecter ses significations et ses allusions.

Les «Préoccupations non finis" d'Abu HIF nous aident peut-être à détecter tous cela, puisque le silence occupe une superficie pas trop mauvaise de plusieurs sections de textes narratifs.

OOO

مقدمـــة:

يحتل موضوع الصمت أهمية معتبرة لعلاقته المتينة باللغة مكتوبة كانت أم منطوقة، فهو يسبق الكلام ويعقبه بل يتوسطه ففيه إشكال لوقوعه خارج الحيز اللغوي.

ولما كانت القصة منجزا لغويا فإن الصمت يظهر فيها بأشكال متنوعة، وتميل بعض القصص إلى الصمت رغبة من ورائه إلى تحقيق غايات

فنية، ومن الأكيد أن البحث في قضية الصمت ومنه معرفة خصائصه ووظائفه يجعل عالم السرد (القصة) أكثر إدراكا.

ويرى بعض الباحثين جدية الدراسات المتعلقة بقضية الصمت لاسيما في السرديات الغربية والرواية على وجـه الخصوص، كدراسة "هافـال" (Pierre Van den Heuvel)[1]، وكذا ما جاء في مؤلفات "كامو" (Albert Camus)رواية " الغريب" "L'etranger" على سبيل المثال.

وقد اخترت "هواجس غير منتهية". وهي المجموعة القصصية الثالثة للناقد والقاص عبد الله أبو هيف[*]، والتـي احتـوت على تسـع عشـرة قصة في مائة وست وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، والملحوظ أن الصمت احتل مساحة لا بأس بها من مقاطع متعددة من نصوصه القصصية؛ أما اختياري الخطاب السردي (القصة) فلأهميته وجودته وغناه فهو عبارة عن معدن قابل للدراسة من جوانب متعددة[2]بقطع النظر عن حقيقة جانبه الأدبي.

وقبل تناول تجلي الصمت في نصوص "هواجس غير منتهية" جدير بنا أن نعرف بالصمت وأحواله لغة واصطلاحا قديما وحديثا، وكذا عند المقرئين والبلاغيين واللسانيين وعلماء الخطاب والسينمائيين....

حـد الصّـمــت:

في اللـغـة:

تعددت معاني الصمت في اللغة العربية، فقد ورد في لسان العرب: صَمَتَ يَصْمُتُ صَمْتًا وصُمْتًا وصُمُوتًا وصُمَاتًا، وأَصْمَتَ: أطَالَ السكوت. والتصميتُ: التسكيتُ والسكوتُ[3].

وفي الاصـطــلاح:

الصمت فَقْدُ الخاطر بوجد حاضر، وقيل سقوط النطق بظهور الحق، وقيل: انقطاع اللسان عند ظهور العيان[4].

وما يمكن استخلاصه من تعريف الصمت في لغة العرب، أنه نقيض الكلام والنطق أو هو عدم إبداء الكلام واختفاء التصويت.

الصمـت عنـد المقرئيـــن:

نجد أن الصمت لدى مقرئي القرآن يعبر عنه بالسكت، وهو قطع الصوت عن الكلمة زمنا يسيرا من غير تنفس، ويتوزع على أربعة مواضع من القرآن الكريم وجوبا[5].

وربما كان ذلك للإبانة عن المعنى السياقي للآية، كما في قول الله تعالى في سورة الكهف:" عِوَجًا قَيِّمًا " فالصمت يكون على ألف (عِوَجًا) ثم يواصل (قَيِّمًا)، إذ إن عوجا نقيض قيّم، فيكون (قَيِّمًا) مفعولا به لفعل محذوف تقديره "يجعل"، وليس صفة.فكلام الله قيّم لا عوج فيه، فأدى السكت اليسير وظيفة إبلاغية للمعنى المراد.

الصمت عند علماء اللغة والبلاغة:

توسعت بحوث علماء اللغة والبلاغة العرب القدامى حول موضوع الصمت، وقد اصطلحوا عليه "بالحذف"، إذ أولوه عناية كبيرة لأهميته في البيان والبلاغة، فهو باب البلاغة وقطب الرحى فيها وعليه مدار الإعجاز، لاسيما في كلام الله[6]، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق"[7].

وتطرق علماء اللغة إلى أسرار الحذف ومقداره وموضعه ودواعيه إذ أوضح "ابن هشام" أن الحذف يشمل الأدوات مثل الواو والفاء ... والمبتدأ والخبر وجملة القسم وجواب القسم وجملة الشرط وجواب الشرط...

وكانت نظرة علماء اللغة والبلاغة من منظور الإبلاغ والإبانة ومدى قدرته على ذلك أي الإبانة من النطق واختلفت نظرتهم إلى الصمت والحكم عليه من موضع إلى آخر، كمدح أحدهم الصمت في موضع وذمه في موضع آخر وذلك حسب ما يقتضيه مقام القول وحالة المُتَكَلِم والمُتَكَلَم.

ويظهر أن علماء البلاغة العربية يميلون أكثر إلى السكوت والإفصاح إلى بلاغة الإيجاز فمثلا "ابن المقفع" عدّ الصمت من البلاغة مقرا بقدرته على الإبانة والتعبير عن المقاصد، فقد قال: "البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت (...) ومنها ما يكون جوابا"[8].

والجاحظ يحبذ الصمت حينا والنطق أحيانا حسب مقام الكلام:" واعلم أن الصمت في موضعه ربما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه وعند إصابة فرصته"[9].

ومن العرب من هو أميل إلى الصمت منه إلى النطق، فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت". رواه البخاري ومسلم كما فضل عجز الإبانة في حال السكوت على عجز الإبلاغ في حال النطق "حي صامت خير من حي ناطق"، فعيب

الساكت خفي وعيب الناطق جلي. وكره الكلام إذا طال فالحاجة إليه تنتفي "الكلام يشبع منه كما يشبع من الطعام"[10].

"إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب".

فالصمت لا محالة مرتبط بالنطق، فالبحث في الصمت يفضي حتما البحث في النطق، وللإشارة فإن المتصوفة ينكرون وجود الصمت فـ"الصمت محال" [11]في رأيهم.

أما الدراسات الحديثة فقد أولت الصمت مكانة بارزة من خلال آراء متميزة ومتعمقة.

الصمـت عنـد اللسانييـن:

وإذا كانت اللسانيات ترتكز في دراسة اللغة على اللفظة والجملة، فبعض اتجاهاتها المستفيدة من العلوم الأخرى تعتني باللفظة والجملة والخطاب معا.

وهذا ما تناولته بالدراسة اللسانية "أوروكيوني" (Orecchioni)[12]، ولا ضرر في ذلك إذ اللفظة وما يطرأ عليها هي جزء من الخطاب، فلا مانع من الانتفاع بما ذهبت إليه "أوروكيوني" وغيرها ممن ركز على الخطاب في حد ذاته.

فهذه الباحثة توغلت أكثر في مكنونات الخطاب، فهي تهتم للضمي (implicite) والكناية (trope)، والاستعارة (Métaphore) والمعاني المهمتة(les sous entendus) في الجملة [13].

الصمـت عنـد علمـاء الخطـاب الســردي:

ولم يعن النظار في السرد بقضية الصمت عناية شاملة، فاقتصرت بحوثهم في غالب الأحيان على علاقة الصمت بالزمن من الجهة الي تجعل الأحداث تسرع، فسرعة الأحداث تبلغ أقصاها في الإضمار (ellipse) الذي يكون بإسقاط جزء من الحكاية في النص[14].، ومما هو أيضا من قبيل الصمت في النص السردي ما يكون في وجهات النظر أو ما يسميه "جينات" تبئيرا من حجب المعلومات عن القارئ، كما هو الشأن في التبئير الخارجي (Focalisation externe) الذي يكتفي فيه الراوي بذكر ما يظهر من أحوال ويسكت عما وراءها من أشياء، وقد يمتنع الراوي أحيانا عن البوح في نقل كل

التفاصيل كما في التبئير الصفري، عند ذكر المعلومات، كما يسمي "جينات" ذلك حجبا سرديا (paralipse)[15] .

إن غياب نظرية متكاملة تدرس موضوع الصمت لا يمنعذلك من الانتفاع بكل ماله صلة بموضوع الصمت سواء ما كان في مجال اللغة والبلاغة وعلم القراءات واللسانيات والفكر عامة واستثماره في السرد لأنه منجز باللغة، واللغة متينة الصلة بالنطق من جهة، وبعدم البوح من ناحية ثانية.

ولعله الأجدر ههنا عرض مفهوم للصمت نتجاوز به التعريف اللغوي، فهو " عدم تحقق لعملية تلفظ يمكنها أو يجب عليها أن تكون في وضعية معينة"[16]فالصمت حسب "هافال" تلفظ غائب أو بالغياب (Un acte énonciatif absent) وهو خلاف النطق والكتابة المتمثلين في الصوت والخط فهو لا ينشئ ملفوظا لسانيا (un énoncé linguistique) وإنما يُدرك وجوده بعلامات في النص تشير إليه مثل الفراغ (vide) والغياب (Absence) والفجوة في الكتابة (interstices de l'écrit) وتخفيض حجم المقول....[17]

ومما يجدر ذكره هنا أن بعض النصوص السردية الحديثة تتعمد الحذف وتكثر من الغياب والبياض والهدف من ذلك هو تحقيق وظائف سردية ربما يعجز القول المثبت في النص عن القيام بها على أحسن وجه.

والمستخلص أن الصمت، بالنظر إلى اللغة هو وجود غائب يثبت حضوره بغيابه بيد أن وقوعه خارج اللغة لا يلغي صلته المتينة بها. فيغدو بذلك مكونا أساسيا للنص السردي يؤدي وظيفته كباقي المكونات المنجزة لغويا.

ونجد الراوي أو السارد يعبر عن الصمت بالفراغ أو الفجوات أو البياض أو الإخفاء أو السكوت حينا، وبذكر الصمت أو مشتقاته أو مدلولاته حينا آخر كما هو الشأن في قصة " هواجس غير منتهية" لعبد الله أبو هيف التي نريد إبراز رمزية الصمت فيها ودلالاته من تجليه فيها.

ومن ناحية أخرى فإن الصمت بوصفه مفهوما فلسفيا وجماليا، فقد يفرز لنا بناء لفظيا يشترك مع اللغة والفرد فيشكل أنظمة مشتركة في عملية إنتاج المعنى[18].

فهو قد يؤسس لبنية دالة وتأتي هذه البنية الدالة من خلال تقطيع المفردات الكلامية المتمثلة بالحركة والوقف والسكوت.

فقد يلجأ المتحاور إلى الصمت، ويمكن له أن يفهم وهو صامت، بل قد يكون الصمت أعمق دلالة من ثرثرة تغيب المعنى وتعطل الفهم، فالصمت- إذن- ذو مفهوم دلالي كما هو الشأن في النص المسرحي، وحتى على خشبة المسرح المترجمة للنص المسرحي، يمتزج ذلك العرض، أزمنة للصمت، كإسدال الستار بين الفصول، والاكتفاء بالحركة والإشارة دون التلفظ، وهذا كله جزء صامت معبر يسهم في بناية النص.

الصمـــت والسينمـــا:

إن الناقد السينمائي –غالبا- ما ينصب اهتمامه على السيناريو وعلى شكليات الشريط الصناعي مثل الصوت والصورة أو على أداء الممثلين أو قضايا الإنتاج... غير أنه لا يلفت إلى لحظات الصمت في الشريط باعتبارها مكونا أساسيا للنص السردي المسموع. فالصمت في الحقيقة لغة عالمية تتنفس ضمن مشاهد الشريط الأساسية مخاطبة المتلقي ليتفاعل معها، وقد يدفعه ذلك إلى بلوغ أعلى درجات الإشباع والشعور بالارتياح.

وكلنا يذكر السينما في بداياتها على الرغم من أنها كانت صامتة إلا إنها أدت دورها الإبلاغي للمتلقي.

من هنا فإن الصمت في الشريط يشكل مع الحوار الحيز الزمني للفيلم، فهو بذلك يحسب ضمن مدة الشريط في إطاره الكلي المكتمل، وهو هو يشبه في ذلك الصمت ضمن المقطوعة الموسيقية (كالبرعة والزفرة وغيرهما...) أو علامات الحذف الشعرية التي تسعى إلى خدمة الصورة الشعرية.

فالصمت له لغته الخاصة به، ومساحته المرتسمة على سطح النص الملفوظ، فهو موجود أو غير موجود فله دلالته ورمزيته.

توزع الصمت في هواجس غير متهية:

"هواجس غير منتهية" مجموعة قصصية للناقد عبد الله أبو هيف احتوت على تسع عشرة قصة توزعت على مائة وست وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط، باستثناء القصص السبعة التي كانت طوافًا وسفرًا إلى بلدان ومدن أخرى أو ما يسمى بـ" أدب الرحلات" فإن القصص الأخرى تناولت موضوعات اجتماعية بحته أو اجتماعية سياسية، وهذه المجموعة بشكل خاص

تنازعتها هواجس الكاتب، وتغلغلت لغة الصمت، وتكررت في منعطفات كثيرة من القصص.

فلا شك أن لهذا الصمت دلالة ليست اعتباطية عند أبو هيف، إذ نجد مفردة الصمت منذ القصة الأولى التي عنونها بـ" الصمت" مبثوثا بكل دلالته الحسية والرمزية بارزًا وحاضرًا في بقية القصص حتى في بعض قصص الرحلات.

ولنذكر نماذج من حالات الصمت التي أوردها أبو هيف قبل تحليل دلالاتها الرمزية: في قصة " الصمت" التي استهل بها الكاتب مجموعته القصصية يبرز عنوان " الصمت" شامخا صامتا، والعنوان في العمل الأدبي بوصفه علامة لسانية، يحيل إلى مضمون النص ويكشف بنيته الدلالية، فيشكل بذلك نصا موازيا للنص (المتن) بتعبير " جيرار جينيت"، وهو تقليد يطرد في النصوص الأدبية بمختلف أنواعها وتجنيساتها.

يبدأ عبد الله أبو هيف قصته: (الصالة مكتظة بالكتب والأرجل البطيئة والوجوه اللائبة في مكتبة قليلة الإضاءة....)(19).

فالصالة التي كان يقصد ها أبو هيف هي المكتبة، وهي دلالة أخرى على المكان المغلق الصامت، لا لغة إلا لغة عناوين الكتب المصفوفة على الرفوف الصامتة.

يترصد عنوان " الصمت" المجموعة القصصية، وهو لفظة مجردة نجدها تسند إلى المحسوس عبر سلسة الأحداث المسرودة العائمة في ثنايا القصص المتلاحقة التي يقدمها أبو هيف من خلال مجموعته القصصية وهذا يخلق نوعا من الإشكال يفضي إلى التأسيس لفعل القراءة، يدفع القارئ للبحث في العنوان محاولا فك شفرته اللغوية ما يخلق في العنوان دلالة عميقة تشتغل لصالح المؤلف الذي وضع من أجله، تدفع بالقارئ إلى استنطاق أسرار خطاب النص. إنما تتعدى دلالته هذا الأفق إلى داخل النص حيث يتعدى المعنى المعجمي إلى معان أكثر تشعبا وعمقا على طول المسار السردي، إذ نجده يشكل عنصرا أساسا ارتأى السارد أن يجعل منه نواة تنبني عليها النصوص المتتالية وتتنافى من خلالها دلالته.

فاستهل بصمت على صمت، صمت في المكان صمت في الأرجل، صمت في الوجوه، وصمت في الإضاءة، فعادة إضاءة المكتبة خافتة.

- (حضورا طاغيا لتلك الأحلام الصامتة أمام ضغوط العلاقة).

- (إن جسدي معزول وأنا معتادة على صمتي اليوم).
- (كان الصمت موحشا).
- (ولكنها للأسف تؤثر الصمت دائما).
- (تتسرب في بلاهة الصمت).
- (ساد الصمت ثانية).

في قصة " الخوف"[20]

- (ثم تصمت قليلا وتضيف).

في قصة "حنو بالغ"[21]

- (توقفت عن حركتها كأن خرسًا أصابها).
- (فصار الطفل يتعلم صمت جده وشرود نظراته).

في قصة "المحطة"[22].

- (فلا تشهد المحطة عندئذ إلا الصمت).

في قصة " أمكنة كثيرة"[23].

- (وثنايا العمارات المتناغمة في صمت جليل).
- (مشهد العمارات والبيوت الصامتة).
- (استمعت إليه صامتا).
- (عاودت الاستماع إليه صامتًا، ولا أرفع عيني عنه وعنها).

في قصة "أمكنة أخرى كثيرة"[24].

- (نظراته حائرة، ولا تستقر على حال، وهي صامتة).
- (ظل صامتا معتقدا أنه لا يفكر بهذه المسائل إلا عندما تواجهه، وضغط عليه).
- (كانا يتلهفان للحديث إليه، ثم قلت مع الزمن الكلمات، وصاروا ثلاثتهم يقضون الساعة أو الساعتين في الصمت).
- (كانت الكلمات قليلة غالبًا ثم يغرق المكان في الصمت).

«الرؤية 2» في قصة «رأيت فيما يرى النائم لنجيب محفوظ»[25].

- (وصمت، ولمحت الضيق الذي يلازمه).

في قصة " عند حافة الأفق"[28].

- (أولعلها الرفقة التي جعلتنا نلتم على الكلام أو الصمت لا فرق).
- (صمت طويلا، ونظر في الكتاب الموضوع على الطاولة..).
- (ها أنا ذا أخرج من الصمت إلى الصمت في فراغ لا متناه).

- (كنت صامتا مثل الكثيرين تتناهى إلى سمعي جملة شاردة من هذا وعبارة مرتفعة من ذاك).
- (لا حديث بيننا، فقد قيل الكثير في القاعات المكيفة، حسنة الإضاءة والصوت، غير أننا آثرنا ذلك الصمت).

في قصة " عتمته غافية "[27].

- (لربما كان طلب الصمت بحد ذاته مآثره هذه الاستراحة).
- (لو تعرفون كم هو غال علي هذا الصمت).
- (ينساب صوتها مع الصمت ونحن نغذ السير على أكوام أوراق ما زالت خضراء).
- (فلا يقطع الصمت إلا نجوى خافتة تهتز لها الصدور والأفئدة في رحاب هذه الغابة المتشابكة).
- (تجاذبنا طرفا من كلام ونبت الصمت على وجوهنا حفنة من مشاعر متكسرة على أطراف الكلام).
- (لو تعرفون كم هو غال علي هذا الصمت).

في قصة " رجال ونساء "[28].

- (لفة الصمت ولسعة البرد الخفية).
- (أطرقت هي في الصمت مثله).
- (صمتت ثم تمتمت وكأنها تناجي نفسها).
- (وبعد لحظات صامتة تغوص في الجهامة والنفس المتقطع).
- (ولم يستطع تبيين كلماتها صمت وغاصت في النشيج).
- (و لربما أدرك كل من حولهما هذا الأمر الذي وقعا فيه بصمت لا ينفع الإنكار، ولا يفيد التصريح).

في قصة " من يذكر أم قيس؟ "[29].

- (ويصمت طويلا ثم تململ في جلسته، وغادر مقعده وهو يتمتم).
- (فينساب دمع غزير صامت على وجهها).

وفي قصته " هذا الوداع البشع "[30].

- (كان فاقد الحركة والنطق والإحساس).
- (ولطالما جررته للحديث دون جدوى، حين يدخلني معه إلى مدار صمته).
- (صار إلى صمتٍ لا ترشح من وجهة علامة أو إشارة).

وفي قصة " قانون اللحظة الخاطفة "[31].

- (لماذا وقفت في طريقي كنت صامتا أتملى ملامحها الدقيقة).
- (وكانت تغوص في الكلام، وكنت أغوص في الصمت).
- (أنهكنا الحوار، والآن ينهكنا الصمت، فيا له من وداع!).

وفي قصة " مراثي الوقت"[(32)]

- (استطرد بعد صمت).
- (ثم غرقنا في الصمت).
- (كنت صامتا، وكانت صور مضيئة تبرق في غيوم داكنة).

بعملية إحصائية نجد لفظة "الصمت" أو مشتقاتها وردت في اثنين وخمسين موضعا من مساحة المجموعة القصصية " هواجس غير منتهية" باستثناء خمس قصص ذات العناوين التالية:« رحيل إلى البحر لزكريا تامر»، «أجنحة صغيرة»، «مجرد لحظات»، « الاحتفال» و« مونولوغ ومونولوغ مضاد».

ناهيك عن ذكر بعض المعاني كمرادفات للصمت وهي كثيرة الورود، فقد تكرر في مفاصل القصص وتسرب وتداخل مع أحداثها (القصص) وهو يأتي بمواقف مختلفة، أحيانا تصمت الشخصيتان الرجل والمرأة، أو يصمت أحدهما، ففي قصة " هذا الوداع البشع" دليل على ما نقوله في هذا المقطع: "لم ينبس ببنت شفة نال منه الصمت الحزين والجريح كل منال، فعزم دون رجعة على خيار العزل الاختياري، وكأنه يدغم في سبات اللحظة، على أنه قفز من سباته مفترقا عن عذابه إلى عذاب أشد"[(33)].

في هذا المقطع لم يكتف بالصمت، فالتعابير الدالة عليه هي " لم ينبس ببنت شفة وخيار العزل الاختياري، وسبات اللحظة، قفز من سباته". فهذا يوحي إلى لغة الصمت ودلالاتها في السرد عند أبو هيف.

في الحقيقة التساؤلات تكاد لا تنقطع عن دلالات الصمت وطغيانه في نصوص هذه المجموعة، فعلى سبيل المثال، العجوزان اللذان يجلسان في الحديقة وصل بهما الأمر أن يقضيا وقتهما صامتين، حتى عندما مات أحدهما منع الآخر نفسه من الخروج وألتزم الصمت وجاءت العبارة "ولا يتكلم أبدًا[(34)]ويرى القاص أن في الصمت تفكرا وتأملا، ولهذا كان يؤثره عن الكلام، وهو شيء غالٍ بالنسبة له، " لو تعرفون كم هو غالٍ عليهذا الصمت" هذه العبارة تكررت مع القاص في موضعين غير بعيدين عن بعضهما البعض، فغلاوة هذا الصمت دفعته أن يعنون إحدى قصصه "الصمت"

مفتتحا به مجموعته القصصية في صمت ذلك الصمت الذي يمتد كخيط سميك من أول سطر لأول قصة إلى آخر سطر أو يكاد للقصة الأخيرة هذا الصمت الذي ارتسمت ملامحه في لوحات القصص، فكان عنصرا فاعلا لمكوناتها، وركنا أساسا من أركانها.فاحتل بذلك تبئيرا مميزا للهيكل العام للقصص، فهو يتنفس من خلال مساماتها.

دلالات الصمـــت عنـــد أبو هيـــف:

لماذا كان أبو هيف مصرًا على الصمت؟ ماذا أراد أن يبلغه للمتلقي من خلال مدارج الصمت المبثوثة في أغلب قصصه؟.قد نجد إجابة لهذه التساؤلات علها تقنع المتلقي!.

قبل ذلك نتدرج شيئا فشيئا مع العلامات النصية للهيكل العام للمجموعة القصصية لأبو هيف.

دلالة نصية لصورة الغلاف:

غلاف الكتاب الحاوي لهذه المجموعة القصصية، يغلب عليه اللون الأسود، الذي يدل على الحزن والضيق والقلق اللا متناهي، يتوسط هذا السواد إطار بخط أبيض رقيق، وملامح وجه غامضة يعلوها لون أبيض داكن، يحتفرها عنوان المجموعة القصصية " هواجس غير منتهية" بلون أحمر قان، لون النار والدم، فهو يسبب الإحساس بالحرارة، وزيادة الانفعال لهذا يسبب ضغطا دمويا وتنفسا أعمق، فله تأثير قوي على طباع ومزاج الإنسان، فصورة الغلاف توحي عن مكنونات النصوص القصصية المبثوثة بين دفتي الكتاب.

اشتغال دلالة العنوان:

نتوقف بداية عند العلامة اللغوية لعنوان المجموعة القصصية" هواجس غير منتهية" فهو عنوان لافت للانتباه ذلك أن مفرده (هاجس) تتضمن على المستوى النفسي ما يشير إلى أن ثمة قلقا مستمرًا صامتا تعاني منه شخصية ما، وهذا يعني أن الهاجس فعالية نفسية تتسم بالديمومة والانطواء المفضي إلى الصمت، وهذا القاص إمعانًا منه في تصوير وطأة الواقع الذي تكابده شخصياته يضيف إلى مفردة هواجس صفة " غير منتهية" لأن الهواجس التي تعانيها شخصياته لا تعرف نهاية، مهما كتب لها من النجاح في خاتمة حياتها، وإن العلامات اللغوية لنصوص المجموعة أيضا تفرز تلك السمة المميزة لعنوان المجموعة.

إذ يمكن ملاحظة ذلك في العنوانات الآتية الدالة على وطأة الواقع الذي تكابده الشخصيات كل ذلك في صمت تام، من هذه العنوانات " رحيل إلى البحر" لزكريا تامر و" رأيت فيما يرى النائم" لنجيب محفوظ، فهذان العنوانان يضمران دلالة الصمت المنبعثة من رحيل البحر وعفوة النائم المثقل بجندل الصمت.

فهناك دلالة انسجامية معبرة موحية تبين مدى ارتباطه واتصاله بالمحتوى، ثم إن هناك دلالة ارتدادية في المحتوى أيضا تتصل بالعنوان من خلال ملفوظات دلالية أخرى، مبثوثة في النص على غرار العنوان الرئيس.

كما يلاحظ أن البنية الدلالية للعنوان انفجرت متشظية في النصوص القصصية، على الرغم من اختلاف عناوينها الفرعية إلى بنى دلالية تحيلنا بدورها إلى سيميائية النص القصصي لغة الصمت، فكل الملفوظات كائنات لغوية دلالية، أثثت الحقل الدلالي في هذا الفضاء النصي.

رمزية الصمت عند أبو هيف:

إذا غصنا في ثنايا المجموعة القصصية أدركنا أن الصمت محاولة لمشاركة القارئ في عملية النظم من خلال توظيف خياله في استنطاق المسكوت عنه لا سيما في تلك الشخصيات الي وظفها أبو هيف في قصصه، والي تبدو هامدة بصمتها فهي معادلة يكون فيها الصفرذا قيمة افتراضية، ينطلق من خلالها السارد والقارئ من نقطة واحدة، من غير أفكار مسبقة، بل تنمو الأفكار شيئا فشيئا من خلال عملية القراءة.

كما نجد الصمت في هذه القصص مشحونا بإغراءات استنطاق مخبوءاته، بل لكونه الملجأ الأكثر فاعلية للحفاظ على ما تبقى مما يمكن الحفاظ عليه لمواصلة العيش عبر سلوكيات معينة، فالصمت عند أبو هيف نفي ومنفي، وهو أيضا مقاومة ناعمة، وأحيانا يكون أبلغ من الصراخ، وبما أن الصراخ، وهو لغة هوجاء لم يَعُد يُثمر في الزمن التعيس.

فضل أبو هيف الصمت، فهذا الأخير -أي الصمت- يعلم حسن الاستماع الذي يفقده كثيرون، وهو يمنح صاحبه طاقة قوية للتفكير بعمق في كل ما يحصل حوله والتركيز بعقلانية على الإجابة.

فالصمت كما يبدو عند أبو هيف فلسفة لا تمثل العدمية، فهو شبيه باللون الأبيض الذي يعتقد فيه تمثيلا للعدمية، بَيْدَ أن الحقيقة هو أساس الألوان ويجمعها، فهو يختزل الألوان، وهكذا الصمت يختزل الكلام المتعدد،

والمخالف، كالثلج الذي يغطي الأشياء فتبدو بلون واحد، فالثلج هنا يختزل التعدد لكنه لا يلغيه.

فباستذكار ما تقدم من نماذج لحالات الصمت يمكننا الوصول إلى عدة أبعاد قصدها القاص عند استعماله الصمت كرمز أو دلالة، فالصمت كما سبقت الإشارة إليه في بحثنا يكون أبلغ من الكلام، لأن اللغة المشاعة قاصرة عن الوصول إلى الهدف المنشود.والصمت قد يكون احتجاجًا على موقف أو رفض، والصمت هو تعبير نفسي عن عدم القدرة على الفعل أو الانفعال الذي يدفع الإنسان إلى اللجوء إلى الوحدة والانعزال، فيكون هذا الصمت أكثر سحرًا من الكلام، ويكون أكثر نفاذًا إلى أعماق النفس، فقد يضيع الكلام الدهشة والقدرة على التأمل، على عكس الصمت الذي يبعث على التأمل، فيحلق مع الشعور إلى مدارج الحلم النبيل، الحلم الذي لا تكسره هشاشة الكلام ورتابة الحديث وثرثرته.

الصمت عند أبو هيف مقدس وهو غير متناهي الشعور، كما الشيء المقدس، الذي تمجده وأنت غير قادر على الإحاطة بحدوده، فليس اعتباطيا أن حمل مجموعة قصصه اسم " هواجس غير منتهية" والهواجس غير مرئية وغير مسموعة، فهي أشبه ما تكون بالصمت، هذا الصمت المحشو بطلاسم ذات رموز غير مفهومة في مجملها.

فقد كانت شخصيات القصص تتستر وراء حجب الصمت، لا تريد كشف وجهها الحقيقي، مفضلة الغرق في غيابات الصمت، منطوية على هواجسها نائمة فيها.

هذا كل الصمت بوضوحه وغموضه، بوقاره وجلاله، بكبريائه بسرياليته وكل أشيائه اللانهائية، تركها أبو هيف للقارئ يكتشف من ورائها ما يشاء من دلالات.

<u>الخاتمة:</u>

في خاتمة بحثنا هذا نخلص إلى نتائج متمثلة في:

- الصمت أمر مقدس عند القاص أبو هيف.
- طغيان الصمت في أكثر قصصه، حتى احتل موقعا مميزا خاصا به.
- يمثل الصمت بؤرة من بؤر الخطاب الي تكون صورتها الظاهرة في اللفظ الممتلك لمضمونه الدلالي المتفق على مدلوله ضمنيا، أو بالأحرى فهو يمثل الوجه الثاني للملفوظ المختفي تحته.

- يبقى موضوع الصمت يستهوي كثير الدارسين والباحثين سواء في السرديات أو اللسانيات أو السميائيات، لأجل استنطاق مدلولاته.
- تحول الصمت إلى علامة تموج بالصخب والحركة والثورة التي تهدف إلى إرباك الذات، باعتباره كلام الذات للذات.
- وفي الأخير يظل الصمت قضية إشكالية تحمل مجالات دلالية واسعة ولا متناهية، سيكتشف القارئ ما شاء من دلالات.

هوامش:

1. Pierre Van den Heuvel, parole, mot, silence, librairie josé corti, 1985- p. 75

*: ناقد وقاص سوري له ما يقارب أربعين كتابًا موزعة على موضوعات النقد الأدبي والمسرحي والقصة وأدب الأطفال، من مواليد 1949 بالرقة بسوريا.

2. محمدالباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، (فصل) الخطاب الواقعي الجديد ص 193 و ص 225.

3. ابن منظور جمال الدين محمود بن مكرم، لسان العرب، دار بيروت، 1997 ط[1] الأولى، مادة (ص،م،ت) ص 68.

4. المناوي زين الدين محمد عبد الرؤوف،التوقيف على مهمات التعاريف. ت: عبد الحميد حمدان، دار عالم الكتب، القاهرة، 1410، 1990، ص 219.

5. ابن الجزري، أبو الخير محمد، النشر في القراءات العشر (باب السكت على الساكن قبل الهمز وغيره)، ص 426.

6. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط[1] مكتبة القاهرة، مصر 1389 هـ- 1969 م، ص 112.

7. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين بن محمد، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت وشرح عبد اللطيف محمد الخطيب، الكويت، ط الأولى 1423 هـ - 2002 م، ج[6]، ص 317 و ما بعدها.

8. الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج I ص 166

9. الجاحظ عمرو بن بحر، الرسائل، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط الأولى بيروت 1991، رسالة المعاش والمعاد، ص 113.

10. أبو سعيد عبد الكريم التميمي، أدب الإملاء والاستملاء، دار الكتب العلمية، ط I ، بيروت 1981، ص 67.

11. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، مكتبة الثقافة الدينية، ميدان العتبة، د. م. د. ت، ج II، ص 180.

12. Catherine Kerbrat, Orecchioni, l'implicite (linguistique) Armand colin, Paris, 1986, P 39, P 93, p 164, p 250…

.13. Ibid, p 39

14. محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الباب الأول: الخطاب السردي: مسألة الزمن القصصي، الفصل الثاني: سرعة السرد، ص 135.
15. Gerad Genette, Figures III (Collection poétique), Ed seuil, Paris, 1972, 24 durée : Éllipse, p p 129- 130.
16.Heuvel, parol, mot, silence, op, cit, chapitre II, compléments théoriques, p67.
17. Ibid, p 72.
18. سافرة ناجي، الصمت في الأدب المسرحي المعاصر" اللامعقول أنموذجا"، دار الينابيع، دمشق 2011 ص 41.
19. عبد الله أبو هيف، هواجس غير منتهية، ط[1]، مطبعة الأمل، دمشق 2004، ص 7.
20. المرجع نفسه ص 14.
21. المرجع نفسه ص 30.
22. المرجع نفسه ص 41.
23. المرجع نفسه ص 44.
24. المرجع نفسه ص 55.
25. المرجع نفسه ص 62.
26. المرجع نفسه ص 69.
27. المرجع نفسه ص 84.
28. المرجع نفسه ص 91.
29. المرجع نفسه ص 100.
30. المرجع نفسه ص 108.
31. المرجع نفسه ص 116.
32. المرجع نفسه ص 125.
33. المرجع نفسه ص 158.
34. المرجع نفسه ص 58.

استشراف المستقبل
في رواية "اعترافات أسكرام" لعزالدين ميهوبي

أ.عبد الله بوقصة/ جامعة الشلف
abh-mosta@live.fr

ملخص:

ارتبط استشراف المستقبل بالخيال العلمي وما أنجز في إطاره من قصص وروايات استغلتها السينما من أجل الإثارة والترقب والمتعة، غير أنه يمكن أن يكون مادة روائية في مجالات حياتية أخرى كثيرة. وتحاول هذه الدراسة أن تقف على هذه الظاهرة عند عز الدين ميهوبي فيما يمكن اعتباره تجربة مميزة في هذا المجال.

Résumé

La prévision de l'avenir est associée surtout à la science-fiction à travers les récits et les romans exploités en cinéma pour réaliser l'excitation, l'anticipation et le plaisir, mais la prévision de l'avenir peut, par excellence, être objet d'une œuvre romanesque dans de nombreux domaines de la vie.

Ce présent article essaye d'explorer la notion de la prévision de l'avenir dans les écrits de Azzedine Mihoubi à qui, peut être cette notion est considérée comme une expérience distincte.

OOO

تمهيد:

أضحى استشراف المستقبل اليوم من أهم الدعائم الإستراتيجية للمؤسسات الكبرى، والدول المتقدمة التي ما فتئت تضع خططها المستقبلية بناءً على قراءة لتطور أحوال الناس، والاهتمام بهذا الأمر يزداد يوما بعد يوم.. حيث إنّ هذه الفعاليات الاستشرافية هي الحدّ الفاصل بين الازدهار والاندثار. والتاريخ حافل بالأمثلة عن المؤسسات التي اندثرت لعدم اهتمامها بدراسة المستقبل، أو لقراءتها الخاطئة له، وفشلها في اتّخاذ المواقف المطلوبة التي تمكنها من الاستعداد للتحديات المستقبلية.

لعلّ هذا دأب الأديب الجزائري "عز الدين ميهوبي" الذي أصدر روايته "اعترافات أسكرام"[1] التي تضمّ سبعة فصول هي:"تين آمود/عين

الزانة/الشاعر والجدران/الفجيعة على أستار الكعبة/تورابورا/قيس الماء الأبيض/رماد النبي الأخير"

فما خصوصيات هذه الباكورة الروائية من النواحي الجمالية والدلالية والمقصدية ؟

تتناول رواية "اعترافات أسكرام" بالسرد سلسلة اعترافات ضمن فضاء متخيل متمثل في مدينة "تمنراست" عام 2040م، وقد بنيت فيها ناطحات السحاب، فازدهر عمرانها، وصارت تضاهي كبريات مدن العالم. وهو عمل أدبي يحاول سارده استشراف المستقبل والتنبؤ بآفاق الغد المشرق حينا والحالك أحيانا.

وقد تغيب عن أبصار الساسة وبصائرهم بوادر الاهتزازات الكبرى التي تعتري المجتمعات، لكنّ بصيرة الأدب والفن لا تفلتها. لذا يحظى الأدباء بنظرة متميزة إلى آفاق الغد. وبالذات أولئك الأدباء الذين يلتزمون بفلسفة قضايا الأمم ومستقبلها، بصفتهم أصحاب رؤى ثاقبة لا تقف عند حدود الواقع المعيش، وإنّما يسعون جاهدين إلى استشراف المستقبل، فيشيرون إلى مواطن الخطر المحدق بأممهم، ليس على سبيل التوقع أو التشاؤم، بل من منظور أنّ الحاضر عادة هو الذي يبذر بذور الآفاق المستقبلية. فالواقع الآني كثيرا ما يحمل ملامح المستقبل المنتظر..

غير أنّ هذا الاستشراف المستقبلي يحتاج إلى مزيد من التأمل والتروّي وقدح الذهن، والتراث الفكري العالمي والعربي على سواء يزخران بالقيم الحضارية الرائعة التي تعدّ إرهاصات لقراءة المستقبل.

الأدب الاستشرافي بين التأريخ والرصد

ينصرف مفهوم الاستشراف لغةً إلى العلوّ والارتفاع والمجد والحسب، فيقال: استشرفت الشيء، إذا رفعت بصرك تنظر إليه وبسطت كفّك فوق حاجبك، كالذي يستظلّ من الشمس.[2] أمّا اصطلاحا فإنه عبارة عن التطلع إلى المستقبل من خلال دراسة الماضي وفهم الحاضر، والسنن الفاعلة فيهما..أو هو اجتهاد علمي منظم يرمي إلى صياغة مجموعة من التنبوءات المشروطة التي تشمل المعالم الأساسية لأوضاع مجتمع ما، أو مجموعة مجتمعات عبر مدّة زمنية محددة.

ففي عام 1503م أصدر شاعر فرنسي يدعى "نوستراداموس"[3] نبوءاته الشعرية ضمن ديوانه المعنون بـ"القرون" فتنبأ فيه بظهور كلّ من "نابليون"

و"هتلر"، وإلقاء القنبلة الذرية في "هيروشيما" و"نكازاكي"، ومصرع "روبرت كينيدي"... وغيرها من النبوءات التي ما فتئت تتحقق تباعا. وفي عام 1898م صدرت في بريطانيا رواية بعنوان "غرق الباخرة تيتان" لكاتب مغمور اسمه "مورجان روبرتسون" تحكي حادثة تعرض باخرة ركاب اسمها "تيتان" للغرق، حيث أقلعت عبر المحيط الأطلسي من ميناء "ساوثمتون" الإنجليزي إلى ميناء "نيويورك"، واصطدمت بجبل جليدي فغرق ركابها. وقد وصفت هذه الرواية بدقّة ما عاناه ركاب "تيتانيك" بعد أربع عشرة سنّة.

ويعتقد الشاعر المكسيكي "أكتافيوباث" في هذا الصدد أن الشعراء هم محللو الأسرار الخفية، وكاشفو المجهول انطلاقا من المعلوم. كما أنهّم تلك الكائنات التي يسمح لها بنقل غير المحتمل، وتعديل فوضى الأشياء. أي أن الشاعر ليس له أن يتغنى بالوردة بل عليه أن يجعلها تتفتّح عبر أبيات قصائده.

وهذا ما يتجسّد عند الشاعر الإنجليزي الكبير "كولريدج" الذي يقول:

"مَاذَا لَوْ أَخَذَتْكَ سِنَةٌ تُشْبِهُ النَّـوْم؟
مَاذَا لَوْ حَلَمْتَ أَنَّكَ تَرْقَى فِي السَّمَاء
إِلَى مَكَانٍ عَالٍ بِهِ جَنَّةٌ مِنْ زُهُـور؟
مَاذَا لَوْ قَطَفْتَ مِنْهَا زَهْرَةً رَائِـعَة؟
ثُمَّ اسْتَيْقَظْتَ مِنْ نَوْمِكَ فِي الصَّبَاح
لِتَجِـدَ الزَّهْـرَةَ بَيْنَ أَصَـابِعِكَ."[4]

ولا ينحصر هذا الأمر في صدق ما يقول الأدباء اليوم ولا أمس، بل في قراءة ما سيعرفه الناس مستقبلا، وهو أمر قريب من المستحيل، وإن تجسّد في موقف الشاعرة العربية "ليلى الأخيلية" الذي توارثناه عن السلف، إذ وقفت على قبر حبيبها "توبة الحميري"، وهي في هودجها، وقالت لمن في القبر: "السلام عليك يا توبة ". وحيثما لم يردّ عليها أحد. قالت: إنّك لم تكذب طيلة حياتك يا توبة إلاّ في قولك:

"وَلَوْ أَنَّ لَيْلَى الأَخْيَلِيَةَ سَلَّمَتْ ••• عَلَيَّ فِي قَبْرِي وَدُونِي صَفَـائِحُ
لَسَلَّمْتُ تَسْلِيمَ البَشَاشَةِ أَوْ زُقَا ••• لَهَا طَائِرٌ مِنْ جَانِبِ القَبْرِ صَائِحُ."[5]

وحدث للتو أن فرت بومة من جنبات القبر، فتعثّر الجمل بالهودج، فسقطت "ليلى الأخيلية" على القبر لتلتحق بـ"توبة"، الذي تحقّقت نبوءته الشعرية.

إن الرغبة في معرفة المستقبل حاجة فطرية وحيثما وجدت الحاجة فلا بد من وسائل لسدها بغض النظر عن دقة النتائج أو صحّتها. ومحاولة معرفة المستقبل لم تكن حكراً على العرب الأوائل، فقد ظلت الأجيال ليومنا هذا تعتمد النظر في النجوم واستخدام "قراءة الطالع". ومن مشهور الأخبار التي حفظها التأريخ والأدب قصة موقعة "عمورية" المشهورة التي حدثت في زمن الخليفة المعتصم بالله العباسي وبدأت بحادثة اعتداء على امرأة مسلمة في تلك المنطقة من بلاد الترك التي نادت بصوت عال "وامعتصماه"، فتناقلت الألسن هذه الاستغاثة حتى وصلت إلى الخليفة المعتصم الذي أقسم بالله أن يفتح المدينة استجابة لتلك المرأة، لكن المنجمون نصحوه بأن ينتظر لأوان نضج الفاكهة لأنه الوقت الوحيد الذي دلت عليه النجوم، فأبى الاستماع إليهم وتوجّه إلى "عمورية" متوكلاً على الله وفتحها. وقد أرّخ لهذه الموقعة المشهورة الشاعر العربي الكبير "أبو تمام" بقصيدته الرائعة التي ردّ فيها على أدعياء معرفة المستقبل من خلال قراءة النجوم، وهذه بعض أبياتها:

"السّيفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ
فِي حدّهِ الحَدُّ بيَنَ الجِدِّ واللَعِبِ
بيضُ الصَفَائِحِ لاَ سُودُ الصَحَائِفِ
فِي مُتُونِهِن جَلاَءُ الشَّكِ والرِيَبِ
والعِلْمُ فِي أَشْهُبِ الأَرْمَاحِ لاَمِعَة
بينَ الخَميسَيْنِ، لاَ فِي السَبْعَةِ الشُهُبِ"[6]

ولأنّ الرواية كجنس أدبي راق هي الواقع والمتخيل معا، إذ يتماهى فيها الواقع بالخيال أحيانا فيغدو أكثر خيالية منه. كما أنّ السارد ذاته يؤمن بكونه يتناول عالما قائما على التحولات من خلال روايته، ومن هنا كانت الرواية خطابا متحولا بامتياز.

فهل ثمّة نص روائي جزائري معاصر يمكن إدراجه ضمن الأدب الاستشرافي كونه يسلّط الأضواء على التحولات الاجتماعية والثقافية الراهنة التي تستدعي بعض التنبوءات؟

و إلى أي مدى يتمكّن هذا النص أو ذاك من قراءة الماضي والحاضر وفق ما يوحي باستشراف المستقبل.

قراءة استشرافية في رواية "اعترافات أسكرام"

كلما قرأنا نصا قراءة جديدة عثرنا على معان مختلفة عن السابقة، وحتى منتج هذا النص لا يعي سبب إنتاجه، ولا يفكر فيما يكون عليه نصه بعد سنة أو عشر سنين. أمّا التحولات المتعددة فهي مسألة بديهية، إذ لا نتصوّر الطفل الذي كان قبل عقود من الزمن يجعل من علبة طماطم فارغة وسلك معدني مركبة ذات قيمة جمالية تجلب له شيئا من السعادة مثل الطفل في الوقت الراهن الذي يترنّح بمبتكرات مستوردة من وراء البحار. فالذوق يتغيّر مثلما تتغيّر المفاهيم والقيم. وما نراه اليوم ثابتا سيكون بعد أعوام متحولا، لأنّ العقل يبدع بلا حدود.

لعلّ هذا حال الأديب الجزائري "عز الدين ميهوبي" الذي تعاطى الشعر فأبدع دواوين متميزة، ناهيك عن أعمال درامية أخرى كتبها للمسرح والتليفزيون. ولمّا كانت الرواية هي ديوان العالم الحالي، لم يغرّد خارج السرب فأصدر روايته "اعترافات أسكرام"،سنة 2009م.

ولكنّ الرواية في مجملها مزج بين التاريخ والعلم والأسطورة والشعر والدين والسياسة والنبوءة في نوع من التماهي بين كافّة هذه الأجناس الأدبية والمجالات العلمية من أجل إنتاج عمل أدبي يمثّل روح العولمة.

هذا ويبدو السارد متفائلا بمستقبل الجزائر. وقد أطلق على مدينته الفاضلة "تمنراست" اسم "تام سيتي" وأعاد هيكلة عمرانها، وربطها بثقافة الميترو، وأبقى على تراث التوارق متجذرا في معالمه و إيماءاته، إنّه حلم مشروع لأننا عايشنا تجارب مدن لم تكن موجودة قبل ثلاثين عاما، ولكنها أصبحت اليوم متغيرا ثقافيا وحضاريا مؤثرا. لننظر اليوم لـ"دبي" كفعل تجاري وسياحي، أو "الدوحة" كفعل سياسي ورياضي، لا ريب في أنهما قطبان ساحران جذابان. فلا غرابة في أن تكون "تمنراست" كذلك، فهي بوابة الصحاري الشاسعة، فيكفيها نيل قسط من التنمية لتكون وجهة مثلى للسواح الأجانب والأشقاء العرب على حدّ سواء.

فهذه ليست نبوءات بقدر ما هي قراءات استشرافية مؤسسة على عناصر من التاريخ، والاجتماع، والسياسة، والاقتصاد. ومّا تجدر الإشارة إليه في هذه العجالة أنّ بعض هذه الرؤى الاستشرافية المبثوثة بين طيات رواية "اعترافات أسكرام" تحققت..مثل: نيل الرئيس الأمريكي "باراك أوباما" جائزة نوبل للسلام، كما في المقتطف الآتي: "**يحتفظ أوباما بقدر من الطيبة ، لا غرابة أن يمنح جائزة نوبل للسلام اعترافا بما قدّمه من خدمة للسلم والأمن في**

العالم.. كانت له يد بيضاء في سيريلانكا، والصومال، وفلسطين، والتحسيس بخطر السلاح النووي، والتسامح الديني، وجعل التكنولوجيا في خدمة الإنسانية"[7] وكذلك التنبؤ بنهاية أسامة بن لادن إذ تشير الرواية إلى أنّ أحد أتباعه يحتفظ بوصية لزعيم القاعدة يفتحها بعد وفاته فيقرأ ما يلي: **"اعلموا أني قد أموت ولا يعرف لي قبر"**[8]

البنية الفنية الجمالية

لعلّ أول مؤشر من مؤشرات الذاكرة الاجتماعية للرواية هو مؤشر العنونة سواء من خلال العنوان الخارجي الرئيس أو العناوين الداخلية المندرجة تحته. وفي هذا السياق يستوقفنا العنوان الخارجي الرئيس كعتبة نواة متمثلة في علامات مكبرة لفظيا ودلاليا للعنوان اللغوي "اعترافات أسكرام". فالحدّ الأول منه "اعتراف Confession" هو إقرار بفعل ما وعدم إبقائه في طيّ النسيان، سواء كان هذا الفعل ذنبا يستوجب التكفير أو خطأ يتطلب التصحيح. أمّا الحدّ الثاني "أسكرام" فهو مكان الاعتراف، وليس هو المعني بهذا الاعتراف، إذ يقول الناص في هذا المضمار:**"في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان بناء فندق قريب من قمّة أسكرام الجبلية، وأطلق عليه اسم (أسكرام بالاس). واختار له هندسة معمارية مشابهة لقمّة الجبل الأسطوري، فرأى فيه الناس تحفة معمارية، منحت الأهقار بعدا سياحيا آخر"**[9]

وإذا كانت وظيفة التعيين désignation الخاصة بالفضاء المكاني للرواية قد تحققت في لفظ العبارة في عتبة "اعترافات أسكرام"، فإنّ تحديد الملفوظ فيها يتمّ بشكل انزياحي غير معتاد، ذلك أنّ المعتاد في سلوك لفظ المسند "اعترافات" يحيل على ملفوظ الإنسان في مقام الارتياب والمساءلة والإجبار، كأن نقول مثلا "اعترافات آثم أو مذنب أو متّهم...الخ. إلاّ أنّ تعيين هذا المسند بواسطة المسند إليه المكاني "أسكرام" يعدّل أفق توقع المتلقي، ويضعه بغتة في سياق وظيفة الإغراء séductive.

وهكذا تمّت عملية شخصنة فندق "أسكرام بالاس" الذي تحوّل من معلم إشهاري سياحي لاستقطاب مواسم الهجرة نحو الجنوب حيث الدفء والصفاء إلى علامة مفسّرة لأفق النص. بما أنّ الروائي اتّخذ من هذا الفضاء الكوني الباعث على استثارة الذاكرة النائمة في أعماق الوعي كرسي اعتراف، أو منصة مساءلة، مساءلة الجنوب المتهمّ الضحية للشمال المتمركز المستبدّ.

ولتوسيع فضاءات الذاكرة الكونية المرنة الباحثة عن متنفس يتيح لها مزية المساءلة الرمزية، وإمكانية القصاص المعنوي على الأقل، تأتي العتبات الداخلية منفصلة ومتّصلة في آن واحد: 1-تين أمود 2-عين الزانة 3-الشاعر والجدران 4-الفجيعة على أستار الكعبة 5-تورابورا 6-قديس الماء الأبدي 7-رماد النبي الأخير.

وما عدا العنوان الأخير (رماد النبي الأخير) الذي لا يعدو أن يكون مجرد إضاءة جانبية مختزلة لاحتراق شخصية "أودلف هوسمان". ذلك الألماني الذي أقام فندق "أسكرام" في "تمنراست" تكريما لنبيه الملهم "شارل دي فوكو" دفين هذه المدينة الحلم، ليلقى مصرعه بها هو أيضا. وكلّ العتبات الأخرى تتكامل في عدّة علامات تصبّ كلّها في إشباع وعي المتلقي بتفريغ الذاكرة الكونية في هذا العمل السردي.

ولعلّ أكثر هذه العتبات تكثيفا وأشملها استشرافا هي العتبة الافتتاحية للرواية "تين أمود"، تلك الشخصية الأنثوية التارقية التي جلبت كلّ الانتباه، واستعصت على الجميع محتلة مكانة أسطورية رامزة إلى الجزائر العميقة التي لا تلين لمن تسوّل له نفسه جسّ نبضها.

ثمّ عتبة "عين الزانة" الذاكرة المكانية النابضة بالحياة التي تعدّ شهادة إثبات تاريخية وجغرافية فاضحة للذاكرة الإجرامية الفرنسية السوداء في الجزائر. فعتبة "الشاعر والجدران" التي تتمخض عنها إشكالية الحرية بين الإلزام والالتزام، وبين الضرورة الإيديولوجية والصيرورة الفنية. وعتبة "الفجيعة على أستار الكعبة" التي تتجسّد في الصراع الإيديولوجي والتنازع بين المادية الغربية والروحانية الشرقية. وعتبة "تورابورا" القائمة على الإشهار التراجيدي المؤسس لفسيفساء الظاهرة الكونية للإرهاب بكافّة أشكاله وألوانه.

وأخيرا تأتي أدقّ عتبة وهي "قديس الماء الأبدي" التي تحتمل نهاية رومانسية استشرافية تتوقّع بديلا كونيا يتمثل في محو ذاكرة الصراع والظلم والموت، والتأسيس لذاكرة الصفاء والعدل والحياة.كما للقارئ أن يستحضر في طيات هذه العتبة منصوص الآية الكريمة "**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ**".[10]

إنّ هذه الديباجة الكونية اتخذت من وعي الشخصيات البؤرية مدارا للقول السردي في هذه الرواية. إلى حدّ يجعل المتلقي يتصوّر أن مكون

الشخصية الروائية هو المدرك السردي الأساس والوحيد في الرواية. إلاّ أننا حين نمعن النظر في كيفية تناسل محكي الكلام انطلاقا من الذاكرة المتدافعة لهذه الشخصيات، نجد أنّ سقف مساهمتها يتراجع لبقائها حبيسة مادتها المرجعية الخام. ويبدو أن ذلك يعود إلى اقتناع الروائي بزوال الحدود بين المألوف المعتاد والغرائي المجهول في سياق هيمنة النمط السردي لمحكي الكلام.

ويبرز في محكي الكلام كذلك ملمح شعرنة الكون السردي، من خلال افتتاحية الرواية عامة والحيز المتعلّق بشخصية "تين أمود" الدرامية خاصة. ذلك الحيز الذي يبدو متخما بنصوص شعرية متنوعة، تتحوّل فيها بؤر اهتمام المتلقي من التعاطي السردي الديناميكي إلى التعاطي الشعري السكوني.[11]

هذا وتبدو البنية الإطارية لمجمل النص الروائي افتراضية استشرافية هادئة، يمثّل الناص فيها راويا والقارئ مرويا له والرواية اعترافا عامّا تتخلله اعترافات خاصّة، يقف الكاتب في حقبة زمنية ما يتأمّل التاريخ، ويرصد الواقع ويستشرف المستقبل، يلملم شتات الوقائع والأمثلة ليجعلها تختمر، ثمّ يسكبها حبرا في بوتقة أوراقه، شاهدا على عصر العولمة.تتمثّل خصوصية هذا النص الروائي أساسا في قيام الشخصيات بمهمات لا تحيد عنها. على الرغم من فضاءاتها المكانية الرحبة، وإطاراتها الزمانية المرنة، وحقولها الموضوعاتية المتنوعة، وهي تتناوب في أدوارها على طابور كراسي الاعتراف، والبوح، والمكاشفة، والمساءلة.

هوامش

[1] عزالدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، منشورات البيت، الجزائر، 2009.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مج4، ص2243.

[3] ميشال دي نوسترام، نبوءات نوستراداموس "القرون"، ترجمة جميل حمادة ، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996 .

[4] سليمان الفليح، استشراف المستقبل، مجلة العربي، ع:463،/ يونيو1997، ص.50

[5] توبة بن الحمير، الديوان، تحقيق خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، 1998، ص48،47.

[6] الشنتمري، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق إبراهيم نادن، منشورات وزارة الأوقاف، بيروت، ج1، ص171.

[7] اعترافات أسكرام، ص09.
[8] المصدر نفسه، ص524.
[9] المصدر نفسه، ص 33.
[10] سورة الأنبياء، الآية 30 .
[11] اعترافات أسكرام، ص51 ، 52.

الجسد في الخطاب الشعري الجاهليّ.

د. الأخضر بركة- جامعة سيدي بلعباس
Mostaphar@yahoo.fr

ملخص:

يتوقف هذا المقال عند واحدة من أكثر الظواهر التي طبعت الشعر العربي عموما والجاهلي على وجه الخصوص، ذلك أن علاقة الإنسان الحي العاقل والمفكر بالزمن هي علاقة ولدت كثيرا من الأفكار والأحاسيس والمواقف التي يستشعرها الشاعر ويعبر عنها نيابة عن الآخرين، ويصبغها بصبغة الأسف والندم والحسرة تارة، والتحدي والاستقواء تارة أخرى.

وربما كان الشاعر الجاهلي أكثر إحساسا بفعل الزمن في الجسد من غيره؛ ذلك أن حياته الاجتماعية وقربه الشديد من العشيرة أتاحا له التأمل في سيرورة الأشياء، مكناه من تصوير فعل الزمن في الجسد، ودفعاه إلى المقارنة بين الحاضر والماضي، لينقل لنا ذلك في حلة فنية معبرة.

Résume

Cet article s'arrête sur l'un des phénomènes qui ont marqué la poésie arabe en général et en particulier l'époque préislamique. Ce phénomène est la relation entre l'homme vivant, sage, penseur et le temps; c'est une relation qui fait naitre beaucoup d'idées et de sentiments et de réactions que peut ressentir le poète; celui-ci peut les traduire à la place des autres en les embellissant de regret et l'intimidation de part et d'autre.

Et peut être que l'époque pré- islamique était plus sensible au fil des temps car il vivait dans un environnement simple ce qui lui a permis d'être face à face avec les changements dans univers, sa vie sociale et sa relation avec ses proches (sa tribu)lui ont permis aussi de concevoir d'imaginer le développement des choses. L'influence du temps sur l'homme et sur son corps l'ont poussé à faire une comparaison entre le présent et le passé afin de nous transmettre tout cela dans produit artistique significatif

OOO

وعي الجسد:

إنّ الوعي بالجسد في علاقته بالزمن وعيٌ بمثول الموت وبأن لا خلاص من النهاية سوى بالقبول بها. فالدهر الذي يقصم الظهر، نعتٌ لفداحة الهشاشة الجسدية، بلغة لا تملك سوى أن تسمّي، أن تصف القوّة اللامرئيّة العارمة، ذلك الغول الذي يلتهم الرّجال، كأنّ للغة هنا قوّة الدفاع عن حالة الكائن البائسة أمام فعل الزمن المدمّر بتحويل التجربة إلى شعر.

يقول امرؤ القيس:[1]

ألم أخبرْكِ أنّ الدهرَ غولٌ	ختورُ العهد يلتهمُ الرجالا[2]
أزال من المصانع ذا رياشٍ	وقد ملك السهولةَ والجبالا
همامٌ طحطحَ الآفاقِ وَحْيّاً	وساقَ إلى مشارِقها الرِّعالا[3]

تشبه صورة الهيمنة المطلقة للزمن على الحياة والأحياء صورة السّيل الذي تنتهي به المعلّقة (قفا نبك) والذي يكتسح كلّ شيءٍ في طريقه. إنّها نموذجٌ أسطوريّ لقوّة الدهر العارمة التي ينكمش أمامها الجسد البشريّ مستسلماً للتلف الذي ينخره شيئاً فشيئاً إلى أن يرمي به في حفرة الغيب. ثمّة أيضاً في الصورة قبضٌ على حقيقة الزمن بلغة الاستعارة وتقييده في الوعي الشعري ضمن التسمية. كأن الزمن يعذب الإنسان أكثر حين يبقى قوّة هلاميّة منفلتة ، أو "عدوّا غامضا -كما يسمّيه الشاعر الفرنسي (بودلير)- يهدر الحياة من حيث لا أحدٌ يراه"[4]. ولذا تغدو صورة تشبيهه بالغول الذي يلتهم الرجال، بالرغم ممّا في كلمة رجال من إيحاء بالقوّة والنضج والاكتمال، ضرباً من التسمية لما لا يُرى. وضرباً أيضاً من محاولة السيطرة باللغة على ما يتجاوز قدرات الإنسان الفعليّة.

تكمن نقطة ضعف المرء أمام الزمن في أنّه يمتلك جسداً لا يستطيع أن يوجد إلاّ به، فيه، ومن خلاله؛ الأمر الذي يبرز بوضوح مسألة المواجهة غير المُتكافئة بين من يملك جسدا قابلا للعطب والهدم وبين قوّة لا جسد لها هي الزمن. من هنا تغدو فكرة الهشاشة لصيقة بكلّ ذي جسم في الطبيعة قابل للخرق وللتفتّت في مقابل ارتباط فكرة القوّة المطلقة بالوجود الذي لا جسم له سوى ما منحه الإنسان من أسماء أو حاول الإحاطة به بلغة الاستعارة، وهي

المقابلة التي يمكن أن نقف بجلاءٍ عليها بين الكائن وبين الدهر في الأبيات الشهيرة لتميم بن مُقبل[5]:

إن يُنْقِصِ الدّهرُ منّي، فالفتى غرضٌ   للدّهرِ، من عودِه وافٍ ومثلومُ
وإن يكن ذاك مقداراً أُصِيبْتُ به   فسيرة الدهرِ تعويجٌ وتقويمُ
ما أطيب العيشَ لو أنّ الفتى حجرٌ   تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ.

يبدو الخطاب قبولا بمعادلة الدهر التي تعني أن يصيب الجسدَ النقصانُ والعطبُ. الفتى كلمة ترتبط بصورة الجسد الشاب الوافر القوّة والفحولة. ومن ثمّ فهي تجسيد لمأساويّة الفقد الذي يحدث إثر التحوّل والتغيّر.كأن الجسد الفتيّ هو طريدة طبيعيّة للدهر، لن يتركها حتّى يحدث فيها أثره. الدهر هنا أيضا بقدر ما يتلف الجسد الفتيّ فيحيله عجوزاً من جهة ، بقدر ما يقوّم في المرء جوانب أخرى من مثل اكتساب الحِلْم والخبرة والتجربة في الحياة. ولكن ما يحصل عليه المرء من تجارب مع الهرم لا تعوّضُه إخفاقات أيّام الشباب.ذلك هو ما تنطوي عليه صورة البيت الأخير. إنّها حلم الإنسان في تثبيت الزمن، زمنِ الجسد الذي هو ها هنا الشباب بأن لا يحدث فيه التغيّر الذي تخضع له الطبيعة كلّها. يذكّرنا هذا ببيت شعرٍ للمتنبّي:

ليت الحياة باعتني الذي أخذت   منّي بحلمي الذي أعطت وتجريبي.[6]

ينبني هذا الخطاب لدى تميم بن مُقيل على مفارقتين اثنتين هما أساس شعريّته. الأولى هي القبول والتسليم بقاعدة أنّ الدهر نقصان الجسد من جهة،والشعور،من جهة أخرى بالحزن والحسرة على طيب عيش الشباب الذي لا يمكن إبقائه وتثبيته إلاّ أن يكون المرء صلدا كالحجر لا يتسلّل إليه عطب الدهر، ولا يخترقه أثر المحن. الثانية هي الرّبح والخسارة مع الزمن الذي أساسه تعويج ظاهر الجسد مقابل تقويم باطنه إن جاز القول. كأنّ الدهر إذ يفعل ذلك يشتري من المرء شبابه وقوّته وفحولته مقابل هذا الوعي المعبّر عنه بالحلم والرزانة والحكمة والأخلاق. وهو الأمر الذي قد أشير إليه في قصيدة امرئ القيس سابقاً، إذ نرى الأخلاق وعياً ينبت من محنة الجسد أمام شعور الفناء. ممّا يمكن أن يعني أيضاً أنّ الفقد شرط المعرفة. فقد الجسد أو فقد الحياة كما هي الحال في الظاهرة الطلليّة.

الفقد والغياب والتواري في التراب، كلّها أمورٌ تشير إلى مأساوية الوجود البشريّ في الأرض في مواجهة الزمن الذي ينتهي بموت الكائن. وتشير في الآن

ذاته إلى أنّها الأساس الذي ينبني عليه وعي الإنسان بالوجود. كأن كلّما اكتشف الإنسان مقدار ضعفه وهشاشته كلّما ازداد وعيه عمقا واتسعت معرفته بالوجود. من هنا يغدو الجسد أداة معرفة أولى خلال التحوّل من القوّة إلى الضعف. كأنّ المعرفة والقوّة الجسديّة لا يلتقيان، ممّا يكرّس لدى الشاعر الجاهليّ إحساسا مريرا بأنّ النقْص أصل الحياة، وأنّ الوجود معطوب في جوهره.

إنّ أشياء الوجود تولد لدى الشاعر الجاهليّ بوصفها لغةً أو رموزا من حيث إنّها تغيب ، لا من حيث إنّها تحضر. ما يجعلها تسكن القصيدة هو فقدانها في الواقع. وهو ما عبّر عنه أدونيس بقوله إنّ" كلّ لحظة تمرّ، تصبح لدى الشاعر الجاهليّ ذكرى شيءٍ يضيع أو يغيب. فلا يكاد الشاعر ينظر حتّى تصبح نظرته جزءاً من الماضي. من هنا تشبّثه بالحاضر"[7]. ولكن الحاضر الوحيد الذي يتيح له إمكان إعادة إنتاج ماضيه وإبقائه معه بالرغم من انطوائه هو الحاضر اللغويّ في القصيدة. وهو الأمر الذي تصبح اللغة بموجبه أداة امتلاكٍ للعالم وتثبيت له بالرمز لإنقاذه من مهاوي الغياب.

للحظة الوقوف على الجسد المتداعي تحت ثقل الزمن شَبَهٌ ما بلحظة الوقوف على الطلل. كلّ منهما مشهد لفعل الزمن المخرّب. فالطلل يظهر أحيانا امتدادا للجسد من حيث إنّه يعكس، وإن بوجه غير مباشر، ما سيحدث للجسد من تَلَفٍ وتمزّقٍ من خلال ما يحدث في المكان من تحوّلٍ وتغيّرٍ مع الوقت. وهو الأمر الذي يظلّ يكرّس لدى الكائن البشريّ وعيا دائما بالضعف وبأنّه مهدّد أبداً في شرط وجوده الأوّل وهو الجسد بعد رؤيته للمكان، شرطِ وجوده الثاني وقد أمسى خراباً. هذه الرؤية للجسد في مواجهة الموت الذي يحمله قانون التغيّر والتحوّل قاسم مشترك لدى الشعراء الجاهليين وإن كان كلّ منهم يصوّرها بلغة مختلفة. الأمر الذي يمكن أن يحيل إلى أنّها رؤية بقدر ما تعبّر عن تجربة الفرد، تعبّر أيضا عن صوت الجماعة البشريّة. إنّها خطاب القبيلة بشكل من الأشكال على ألسنة الشعراء الأفراد. تقول الخنساء[8]:

إنّ الزمان وما يفنى له عجبٌ   أبقى لنا ذنبا واستُؤْصل الرأسُ

أبقى لنا كلّ مجهولٍ وفجّعنا   بالحالمين فهم هامٌ وأرماسُ[9]

إنّ الجديدين في اختلافهما   لا يفسدان ولكن يفسد النّاسُ[10]

المواجهة بين الجسد وبين الزمن في شعر الخنساء تعني تقابلا بين الجدّة والقدم. أي بين ما أصله جدّة دائمة من جهة وبين ما أصله البلى والقدم والفساد. إنّ "ما يعذّب الشاعر الجاهليّ هنا هو اعتباطيّة الموت، لا الموتُ في حدّ ذاته"[11]. فالمفجع هو كأنّه لا يطوي في تراب الغياب سوى الحالمين الذين اكتملوا مروءةً وأخلاقاً وشجاعةً كما تورد الخنساء ذلك في قصائد أخرى ترثي فيها صخراً. كأن لا كمال للإنسان مع الموت مادام الجسد الذي هو مسكنه وشرط وجوده الأوّل ومنتهاه هو في النهاية طعام الموت الطبيعيّ.

الإحساس بالعبثيّة لدى الخنساء يأتي من كون أنّ الزمان يبقى جديدا أبدا على حساب فساد الجسد في المشهد الكارثيّ للرجال وقد غدوا جماجمَ وقبوراً. وهي الصورة التي يجسّدها بيت الشاعر كعب بن سعد الغنوي في رثائه لأخيه[12]:

لقد أفسد الموتُ الحياة وقد أتى   على يومه عِلْقٌ إليّ حبيبُ

صورة المواجهة بين البلى البشري وبقاء الجماد والزمن نجدها أيضاً لدى الشاعر لبيد [13] في رثائه لأخيه أربد، "وقد سقطت عليه صاعقة فأحرقته"*

بلينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ   وتبقى الجبال بعدنا والمصانعُ
وقد كنتُ في أكنافِ جارِ مضِنَّةٍ   ففارقني جـارٌ بأرْبدَ نافعُ
فلا جزعٌ إن فرّق الدهرُ بيننا   فكلّ فتىً يوماً به الدّهرُ فاجعُ
وما النّاس إلاّ كالديارِ وأهلها   بها يوم حلّوها وغدوا بلاقِعُ
وما المرْءُ إلاّ كالشّهابِ وضوئهِ   يحور رماداً بعد إذ هو ساطعُ

خطاب الموت العليّ مرتبط بمحنة الجسد المهدّد بالبلى والفناء ضمنياً. واللغة في النّص قد لا تسمّي الجسد مباشرة ولكنّها لا تفتأ تحوم حوله. فاللّفظ وإن تنوّع في السياق: من مثل البلى الملحق بضمير الجمع المتّصل،جار،الفتى والنّاس والديار البلاقع، ثمّ المرء والشهاب والرماد، يشير بلاغياً إلى الجسد في تحوّله من الحياة إلى الموت. تبدو اللغة أيضاً صياغةً لمعادلة الزمن التي تتحوّل الحياة أبداً بموجبها من الحضور إلى الغياب، وما الجسد إلاّ المادّة البشريّة الحيّة التي تجسّم حدّة الإحساس بهذا التحوّل في الوعي. جسد الإنسان رهين البلى مقارنة بأشياء العالم الأخرى. إنّه منظور إليه في لغة الشعر الجاهليّ ضمن مقارنة بمادّة الكون المحيطة، الأمر الذي يكرّس إحساسا باستثنائيّته واختلافه وانطوائه في جوهره على الهشاشة والضعف. ففي بيت للخنساء مثلا يصير

البلى علامة مُميّزة للوجود البشريّ البائس المحكوم عليه بالموت في مقابل بقاء مادّة الطبيعة المحيطة ودوامها مُمثّلةً في الجبال:

بلينا وما تبلى تِعارُ وما تُرى   على حدث الأيّام إلاّ كما هِيَهْ[14]

صورة الجسد العجوز:

تمثّل صور الشيخوخة والشيب علامات الزمن في الجسد بشكل يزيد من حدّة الإحساس بفعل الفناء الصامت الذي يعمل في الخفاء. كما تكرّس بالمقابل أيضا صورة للجسد الذي صار مختلفا وغريبا عن نمط الجسد الطبيعيّ أو النموذجيّ كما تمثّله الفتوّة والقوّة والشباب. صورٌ لا تأتي منفردة، بقدر ما ترد في سياقات عدّة من مثل حوار مع الآخر (الأنثى)،كما سيأتي. أو ضمن خطاب الرثاء. يقول أعْصُرُ بن سعد بن قيس بن عيلان واسمُه مُنبّه بن سعد فيما يروي ابن قُتيبةِ[15]:

قالت عُميْرةُ ما لرأسك بعدما   نفِد الشبابُ أتــى بلوْنٍ مُنْكِرِ

أعُميْرُ إنّ أباكِ شيّب رأســـهُ   مرُّ الليالي واختلافُ الأعْصُرُ

إنّ الرأس من الجسد هو ما تقع عليه عين الآخر، في حين يبقى باقي الجسد متوارياً تحت الثياب، فلا تسمّيه اللغة. ولكنّ الرأس وما فيه من أثر الزمن كاف ليدلّ على الجسد كلّه وعلى باطن حياة المرء. إنّ الجسد هنا ليس فقط مادّة يحدث فيها أثر الزمن، بقدر ما أنّه موجود زمنيّاً، هو بمثابة الساعة التي تقاسُ بها درجة قرب الإنسان من نهايته. إضافة إلى أنّ الجسد وسيط في العلاقة بالآخر ، وما يحدث فيه من أثر مُغيّرٍ بفعل الزمن يؤثّر بالضرورة قليلا أو كثيرا في تلك العلاقة كما يشير إليها الشاعر في استنكار الآخر للشّيب الذي يظهر في الجسد الشخصي. وفي ردّ الشاعر مؤوّلا الشيب بوصفه علامة زمنيّة لا مفرّ للجسد منها، يقول ساعدة بن جُؤيّة[16]:

ياليت شعري ألا منجى من الهرمِ   أم هل على العيش بعد الشيب من ندمِ[17]

و الشيبُ داءٌ نجيــسٌ لا دواء له   للمرء كان صحيحا صائب القُــحَمِ

وسنان ليس بقاضٍ نــومةً أبداً   لولا غــداة يسير الناسُ لم يقـــمِ

في منكبيه وفي الأصلاب واهــنةٌ   وفي مفاصله غـمز مـــن العسمِ[18]

إن تأته في نهار الصيف لم تــره   إلاّ يُجمّـع ما يصلى من الجُــحَمِ[19]

حتّى يقال وراء الـبيت منتبــذاً   قـمْ لا أبالك سار الناس فاجــترمِ[20]

إنّ هذا النّص مشهد للجسد في تعثّره البائس دون الآخرين إثر تفشّي تلف الهرم فيه، وهو أيضا خطاب ذو سخريّة مُحزنة من الوضع البشريّ عند الهرم، من حيث كيفيّة القولِ؛ وهي هنا سخريّة من الجسد الشخصي ولكن بلغة الآخر، إذ إنّ كلّ علامات الوهن والضعف التي قيلت هي من قبيل ما يمكن للآخر أن يراه، أي هي رؤية للجسد بعين خارجيّة (المجتمع). كأنّ محنة الجسد وقد أصابه ها هنا الزمن بالبلى لا تبلغ حدّتها إلاّ من حيث تأثيرها في علاقة الذات بالآخرين. كأنّ هرم الجسد بداية فقدان الفرد لمكانته ضمن الجماعة. الآخر مرآة للجسد الشخصي يدرك الفرد فيها أنّه لم يعد كما كان من قبل شابا، وأنّ الزمن الذي مرّ قد أخذ معه ما لا يمكن استرجاعه منه أبدا: القوّة والشباب، وأنّه يمكن التداوي من كلّ داء سوى داء الزمن الذي يرى في الشيب، وأنّه بدأ يفقد توازنه مع نظام الحياة الطبيعي في النوم واليقظة والمشي والحركة وغيره، ممّا يعني أخيراً أنّه صار جسدا مُختلفا عن نموذج الجسد العام الذي يرسم حدوده وعي الجماعة؛ وهو نموذج للوجود مع الآخر ومن أجل الآخر، نموذج الجسد الفتيّ القادر على المنح والعطاء والبذل والبأس في عينيّ الآخر (المجتمع) والآخر(المرأة). ولهذا فما أن يبتعد الجسد الشخصي عن النموذج بفعل الشيخوخة حتّى تهتزّ العلاقة مع الآخر، ويمسي جسداً غريبا ،محلّ سخريّةٍ، مادّة انتهت صلاحيّتها في عالم العيش مع الآخرين ولم تعد تصلح إلاّ لأن تكون طعاماً للموت كما عبّر عنه امرؤ القيس سابقاً، وهو هنا موتٌ مُعذِّبٌ لأنّه بطيء ولأنّه فرديّ أصلا، مُمزّق لحيويّة العلاقة الاجتماعية والجنسيّة، يكرّس شعورا بذلّة العيش على هامش الحياة بعيدا عن الآخرين كما هو مُصوّرٌ في أبيات الشاعر الأصبع العدوانيّ[21]:

أصبحْتُ شيخاً أرى الشخْصين أربعةً ... والشخصَ شخصين لمـّا مسّنِي الكِبَرُ
ما للكواعبِ يا دهماءُ قـــد جعلتْ ... تزورُّ عنّي وتُطْوى دونـــيَ الحُجَرُ
قد كنْتُ فرّاجَ أبوابٍ مُغلّــــقَةٍ ... ذبَّ الرقاد إذا ما خولِسَ النّـــظرُ
لا أسمع الصوتَ حتّى أستدير لـــه ... ليلاً وإن هو ناغى بـــه القمَرُ
وكنتُ أمشي على الرِّجْلين مُعتــدلاً ... فصرْتُ أمشي على ما تنبتُ الشجرُ

النص هنا صورة لصوت الفرد وحده وقد اهتزّت علاقته بالجماعة حين لم يعد للجسد صورته النموذجيّة. إنّه جسد مختلف وشاذّ. جسد مشوّه وناقص يثير الشعور بالغرابة المقلقة[22]. جسدٌ بدأ يخلع عنه الزمنُ لباس الحياة ويلبسه لباس الموت فيعزله شيئاً فشيئاً عن الآخرين. خطاب الحسرة غير

الصريح على الماضي والسخريّة من الجسد الحاضر في الوقت ذاته يقدّم أيضاً وجها كاريكاتيرياً للجسد الذي لم يعد في مستوى الوسيط النموذجي مع الآخر. هي صورة تتكرّر لدى شعراء كثيرين، من مثل ما نجده لدى الشاعر أبي الطمحان القيني[*23] في قوله:

حنتني حانياتُ الدهر حـــتّى   كأنّي خاتلٌ يدنو لصيدِ
قصير الخطو يحسب من رآني   ولست مُقيّداً،أنّي بقيدِ

صورة الجسد المحيّ في المرئيّ ليست إلاّ نتاج فعل الزمن اللامرئيّ. الأمر الذي يجعل من الجسم العجوز أيقونةً زمنيّة، ثمّ إنّ ما يحي الظهر هنا ليس الزمن في حدّ ذاته بقدر ما هو الزمن بما يحمله من نوائب وخطوب. ولعلّ كلمة الدهر وحدها ليست تسمية للزمن الرياضي بقدر ما تعني الزمن المعيش بما ينطوي عليه من صعوبات الحياة وهمومها في العصر الجاهلي. الشاعر يجعل الفعل والفاعل والمفعول من جنسٍ واحد في الجملة: حنتني حانيات الدهر. وإن كان المفعول يرُى، فإنّ الفعل والفاعل خفيّ لا يدُرك إلاّ بعد حدوث الأثر.

حركة الجسد أيضاً تغدو علامة زمنيّة بدورها. فقِصَرُ الخطو صار يمثّل فقداناً للحريّة التي كان يتمتّع بها من قبلُ. الزمن هنا قيدٌ للجسد، وهو قيدٌ خفيّ لا يُرى منه إلاّ أثرُه في بطء المشي. ما يقوله الشاعر بلهجة السخرية وبشيء من حسّ المرارة شيءٌ، وما يمكن أن يفتحه الخطاب على مستوى تأويليّ شيءٌ آخر. إذ يمكن القول إنّه كلّما هرم الجسد كلّما قلّت حريّته وإمكاناته في العلاقة بالآخرين، بأشياء الكون، وبنفسه أيضاً. وهي الصورة التي يمكن أن نقف عليها كذلك مع الشاعر الرّبيع بن ضُبَيع الفزاريّ[24] يرثي شبابه في قوله:

فارقنا قبل أن نفـــــارقه   لمّا قضى من جماعنا وطــــــرا
أصبحت لا أحمل السلاح ولا   أملك رأس البعير إن نفـــــرا
والذئب أخشاه إن مررْتُ به   وحدي، وأخشى الرّياح والمطرا

محنة الجسد تُلخّصُ في فعل التحوّل من الشباب إلى الشيخوخة. يربط الشاعر سرعة زوال سنّ الشباب بسرعة زوال الفعل الجنسي مع ما يدلّ عليه من شعور المتعة . ثمّ كأنّ ما يأتي بعده ليس إلاّ الضعفُ والهشاشة. فإمكانات الجسد التي تميّز شخصيّة الفرد في المجتمع الجاهليّ من مثل حمل السلاح

والتحكّم في الدابة التي تُركب وما إلى ذلك من نشاطات صارت محدودة بشكلٍ مزْرٍ ومُؤْسٍ أيضاً.فضلاً عن شعور المرارة الحادّ الذي يوحي به التعبير الساخر في خوف الشاعر من كلّ شيء حتّى من الرياح والمطر. وهي صورة تُظهرُ الإحساس بدرجة الضعف القصوى للإنسان الجاهليّ بمجرّد أن يغدو شيخاً هرِماً. كما أنّها أيضاً صورة غير مباشرة لطبيعة الحياة الصعبة زمن الجاهليين. والتي تقتضي في خوضها القوّة الجسديّة دفاعا عن القبيلة في الحرب ودفاعاً عن النّفس في السفر وما فيه من مشاق."

هذه الصورة المُحزنة في للجسد العجوز يقدّمها أيضا الشاعر لبيد في القصيدة التي يرثي فيها أخاه ، وقد تقدّمَ ذِكْرُ شيءٍ منها[25]. حيث يخلص بعد الحديث عن الموت إلى صورة الجسد الذي تراخى عنه الموت إلى حين، تظهر فيها مُسحة من سخريّة في الشطر الثاني من البيت الثاني حيث غدا قيامه في عين من يراه ركوعا قيامه ركوعا كناية عن انحناء الجسد. :

أليس ورائي إن تراخـــــت منيّتي لزومُ العصا تُحْنَى عليها الأصابعُ
أخبّرُ أخبار القـرون الـــتي مضتْ أدبُّ كأنّي كلّما قمْتُ راكـــــعُ
فأصبحْتُ مثل السّيف أخْلَقَ جَفْنُهُ تقادمُ عهْدِ القَيْنِ والنّصْلُ قاطعُ[26]

تتجلّى هذا المفارقة أيضا بين الجسد الشخصي ونموذج الجسد الموجود من أجل الآخر بشكلٍ أكثر في العلاقة مع المرأة. يقول علقمة بن عبده[27]:

فإن تسـألوني بالنـــــساء فإنّني بصيرٌ بأدواء النــــساء طبيبُ
إذا شاب رأسُ المرْءِ أو قلّ مالُهُ فلـيس له في وُدّهـــنّ نَصيبُ
يُردن ثراءَ المالِ حيث عَـلِمْنه وشرْخُ الشّباب عندهنّ عَجيبُ

كأنّ الخطاب هنا يصوغ القاعدة التي يُوزنُ بموجبها الجسدُ من حيث إنّه قيمة تخضع لرغبة الآخر. فالزمن الذي يتلف الجسد يخرجه في الآن نفسه من دائرة بقائه قيمة جنسية في عين المرأة. كأن علامة الشيب وفقدان المال ليست هنا سوى إشارة ضمنيّة إلى إفلاس الجسد الحقيقيّ المتمثّل في فقدان قوّة الجنس التي في الشباب وكفّه عن أن يكون موضوعَ رغبةِ الآخر الأنثويّ. إنّ الجسد هنا لا يقدّم نفسه كما هو بقدر ما تقدّمه لغة الآخر منظوراً إليه من خارجٍ ضمن معايير سياق ثقافيّ ينتظم الجماعة. الشيب علامة جسديّة من نوع المُؤشّر بلغة السيمياء، تُرى من خارج فتؤوّل ضمن دلالة بداية فقدان الفرد لقوى الحياة وأوّلها الرغبة. وفي نهاية الرغبة بداية الموت الصامت البطيء

الذي ينبت في صلب الجسد نفسه ولا يأتيه من خارجه. تلك هي صورة (الوجود المحرج للجسد العجوز ضمن الجماعة البشريّة التي تنطوي ثقافتها على الإشادة بنموذج الجسد الفتيّ الفحل)[28]. يقول النمرُ بن تولب[29]:

فإنّ المنيّة من يخْشَها   فسوف تُصادِفه أيْنَمَا

وإن تتخطّاك أسبابها   فإنّ قصاراك أن تهرما

ها هنا يرفع الخطاب شارة النصر للزمن وللموت سلفا حين تصير المواجهة معه شيئا من قبيل العبث مادامت ساحة هذه المواجهة نقطة ضعف الإنسان الجوهريّة ،وهي الجسد الذي لامناص له من أن يهرم فيفتح على الكائن البشريّ باب الموت الأكيد. نزول علامات الموت طردٌ صامتٌ وحثيث لعلامات الحياة من منطقة الجسد التي لا يملك الإنسان شكلا للوجود سواها. يقول عديّ بن زيد العباديّ[30]:

نزل المشيبُ بوفْدِه لا مرحبا   ورأى الشبابُ مكانَه فتَجنَّبَا

ضيفٌ بغيض لا أرى لي نصرةً   منْهُ هربتُ فلم أجدْ لي مَهْرَبا

كثيرة هي نصوص الشعر الجاهليّ التي تنبني على معادلة المشيب والشباب بوصفهما علامتين منطويتين على المفارقة الزمنية بين ماض وحاضر ضمن تجربة الجسد. فالشاعر الجاهليّ لا يفكّر الزمن نظرياً من باب ترفٍ في التأمّل بقدر ما يقول الزمن الذي يعيشه هو في صلب جسده وفي امتدادات هذا الجسد خارجاً نحو الآخر. من هنا يغدو الجسد في حدّ ذاته وعياً كئيبا بالزمن إذ تجتمع فيه ذكرى الشباب باطنا وعلامات المشيب ظاهراً. الشاعر عديّ بن زيد العباديّ يقبض على ما هو من قبيل المنفلت واللامرئيّ، والذي هو الزمنُ ضمن فاعليّة لغة الاستعارة، ليغدو الجسد بذلك بيتا لا يجتمع فيه الاثنان الشباب والشيخوخة. حضور الثاني غياب الأوّل بالضرورة. الأوّل زمنٌ نريده فيغيب، و الثاني زمن لا نريده فيجيء. تلك هي بؤرة شقاء الكائن التي لا مفرّ له منها لأنّه يلتقيها في جسده. والصورة هذه قريبة ممّا نجده أيضا لدى كعب بن زهير في قوله[31]:

بان الشباب وأمسى الشيبُ قد أزِفَا   ولا أرى لشبابٍ ذاهبٍ خلفا

عاد السواد بياضا في مفـارِقِه   لا مرحبًا ها بذا اللّونِ الذي ردِفا

في كلّ يومٍ أرى مـنه مُبيّنةً   تكاد تُسـْقِطُ منّي مُنّةً أسـَفا

ليت الشبابَ حليفٌ لا يُزايلنا   بل ليته ارتدّ منه بعضُ ما سلفاً

هكذا يمسي الجسد فضاءً لخطاب الحسرة والأسف عبر لغة المفارقة التي يصنعها التشاكل بين الشباب والشيب والسواد والبياض لفظياً. وبين جسد الأمس الممتلئ بالحياة وجسد اليوم المتفتّت أسفا وضعفا من جهة الدلالة الممكنة. يتحوّل الجسد أيضا ضمن هذا الخطاب من مجرّد مادّة لحميّة إلى دالّ لغويّ يندرج تحته معنى الوجود الإنسانيّ كلّه بين ماضٍ وحاضر، وحياة وموتٍ، وحضورٍ وغياب. إنّه متّكأ حياة المرء الأوّل والأخير في الأرض. وهو ليس وعاء حاوياً للإنسان فقط بقدر ما هو بؤرة تجربة وجود الفرد ضمن شبكة علاقات مع الداخل ومع الخارج في الطبيعة والمجتمع. فبه ومن خلاله تعاش اللذة غاية الرغبة وتحدث المعرفة. بيد أنّ المعرفة يكون ثمنها أحيانا نهاية تجربة اللذة. وينهض الخطاب على أنقاض الغياب. كأنّ الشّيب دالّ جسديّ في الحاضر على غائب هو ثراء تجربة الماضي. إنّ الجسد وإن بدا متهدّماً آيلاً للزوال فإنّ له تاريخاً ضمن الجماعة مليء بالبطولات ،وبالفضائل، وخبرات التجارب، والمحن الصعبة. ولذا نجد نصوصا أخرى تبدأ في الغالب من لحظة الرؤية البصريّة لمشهد الجسد العجوز في حاضرٍ يولد منه بعد ذلك ماض استعراضيّ لمغامرات الجسد الشاب في الحرب أو في الحبّ .

الجسد بين الحاضر والماضي :

تقدّم بعض النصوص أيضا صورة الجسد بمثابة المعادلة التي يتواجه من خلالها ماض الشخص مع حاضره. فإن كان الجسد مؤشّرا على التغيّر الزمني الذي لا مندوحة عنه لحيّ، فإنّه يمنح أيضا إلى جانب عاطفة التحسّر على الشباب بما يحمله من معاني القوّة والاستمتاع بالحياة، عاطفة الرضا والقبول بالوضع الجسديّ الجديد بما يمكن أن يحمله من معاني النضج الأخلاقي وعمق التجربة. النصّ الشعريّ هنا لا يقول الجسد بقدر ما يستعمله بوصفه دالاًّ شعرّياً من خلال لعبة التضادّ بين ماضٍ وحاضر. يقول الشاعر سلامة بن جندل السعدي[32]:

أودى الشبابُ حميداً ذو التعاجيب   أودى وذلك شأوٌ غير مطلوبِ
ولّى حثيثاً وهذا الشّيبُ يطلبُه   لو كان يُدْرِكه رَكْضُ اليعاقيبِ
أودى الشّبابُ الذي مَجْدٌ عواقبُه   فيه نلذُّ ولا لذّاتِ للشّيبِ

لقد استُبْدِلَتْ لذّةُ الشباب بحكمة الشيخوخة في معادلة الزمن التي يخضع الجسد بموجبها لإيقاع الحياة الذي لا مندوحة عنه لحيٍّ. الأسف على الشباب وقوفٌ، وجهاً لوجه أمام الزمن ،وقد امتلك الجسد في غفلة من صاحبه. لذلك

فالقصيدة بعد ذلك تغدو محاولة استعادة لغوية لتجارب الجسد الماضية. فالشاعر بعد ذلك يفخر بجوده وجود قبيلته. ثم يعتّز بالقوم في السلم والحرب. وبأنّهم كانوا خطباء شجعانا ويتحدّث عن خيلهم الحسنة ونفعها وما إلى ذلك. انطلاق فعل التذكّر من الدالّ الجسديّ الذي هو الشّيب يؤكّد إلى حدّ كبير قيمة الجسد في أنّه كان مركز إشعاعٍ للشخص[33]. فالماضي الذي تمتلئ به القصيدة بوصفه وعيا ينبت أصلا من علاقة الجسد بالعالم وبالآخرين في السلم والحرب وبأخلاق الكرم وأساليب مواجهة الطبيعة والحياة، هو في النهاية ماضٍ متجذّرٌ في الجسد لا خارجه. يقول حريمٍ الهمدانيّ[34]:

جزِعْتَ ولم تجزعْ من الشّيبِ مجزعا   وقد فات ربعيُّ الشّبابِ فودّعا[35]

ولاح بيــاضٌ في ســوادٍ كأنّه   صُوارٌ بجوٍّ كان جدباً فأمرعا[36]

وأقبل إخـوان الصفاء فأوضعوا   إلى كلّ أحوى في المقامةِ أفرعا[37]

يولد النّص هنا بدءاً من لحظة رؤية الشيب بعين الآخر أو بعين الجسد الرائي، ثمّ يتّجه مثل النّص السابق إلى استعادة استعراضيّة لماض الجسد الشاب في بقيّة القصيدة. الأمر الذي يمكن تصوّره ضمن بنية زمنيّة أساسها حاضرٌ/ماضٍ. فرؤية علامات الشيب والشيخوخة والضعف في الحاضر تدفع الجسد نفسه إلى استعادة ماضيه الممتلئ بمغامرات الفحولة والفروسيّة والمكانة التي كانت بين القوم.

الثلاثة أبيات الأولى تمثّل لحظة لمشهد الجسد وهو يفقد شبابه وقوّته وحتّى مكانته بين القوم. فالجسد هنا ليس مادّة لحميّةً معزولةً عن الشخص بقدر ما هي سفير الشخص إلى عالم الآخرين ،والتي بموجبها يحظى الشخص بموقع ما بحسب معيارية الآخر الاجتماعية. فالشاعر يقول إنّ القوم صاروا ينصرفون عنه مقبلين على من هو مازال شاباً قوياً أسود الشعر. هنا لا يغدو لأثر الزمن في الجسد فاعليّة التأثير الفيزيائيّ فحسب. بل إنّه يعيد أيضاً ترتيب مواقع النّاس داخل المجتمع ضمن إيقاع الجدّة والبلى والشباب والشيخوخة والحياة والموت. يستطرد الشاعر بعد عرضه لبعض ذكرياته مع المرأة قائلا:

فإن يك شابَ الرأسُ منّي فإنّني   أبيتُ على نفسي مناقبَ أرْبعا

فواحدة:ألاّ أبيــتَ بغِـرّةٍ   إذا ما سوامُ الحيّ حولي تضوّعا[38]

وثانيــة:ٌ ألاّ أُصــمّتَ كَـلْبَنَا   إذا نزَلَ الأضْيافُ حِرْصاً لنُودَعا[39]

وثالثةٌ:أن لا تُقذّع جـارتي إذا كان جارُ القومِ فيهم مُقذَّعا[40]

ورابعةٌ: ألاّ أحجِّل قِـدْرنـا على لحمها حين الشتاءِ لنشبعا[41]

كأنّ الجسد إذ يسلبه الزمان شبابه يدفعه بالمقابل إلى اتخاذ موقف أخلاقيّ معيّن تجاه الذات واتجاه الآخرين. فهو وإن لم يعد في كامل قوّته ظاهرا، مازال يحمل من قوّة النّفس ما يجعله ذا قيمة في الحياة بين أبناء قومه. الجسد هنا يدافع عن نفسه بما لا يستطيع الزمن أن يسلبه منه : القناعات الأخلاقيّة والمبادئ والقيم التي تعطي لحياته معنىً حتّى وإن أمسى هذا الجسد بالياً وضعيفا. يقول سعية بن عُريض اليهودي[42]:

ألا إنّي بليـتُ وقد بقـيتُ وإنّي لن أعودَ كـما غنِيتُ

فإنْ أودى الشّبابُ فلم أُضِعْهُ ولم أتْكِلْ على أنّي غـُذِيتُ

إذا ما يهتدي حِلـْمي كفاني وأسأل ذا البيان إذا عيِـيتُ

ولا ألحى على الحدثان قومي على الحدثان ما تبْنى البيوتُ

أياسِرُ معشري في كـلّ أمرٍ بأيسرِ ما رأيتُ وما أُرِيـتُ

وداري في محلّهمُ ونصـري إذا نزل الألـدُّ المُستـميتُ

وأجتنبُ المقاذع حيثُ كانت وأتركُ ما هوِيتُ لما خشِيتُ

ينهض الخطاب هنا أيضاً من لحظة وعيٍ بالضعف الجسدي عند الهرم.ولذا فهو خطاب صياغة للعلاقة مع العالم ومع الآخرين وفق سلوك أخلاقيّ معيّن أساسه القبول بالضعف من جهة وتأكيد متانة الرابط اجتماعيّ مع القوم في كلّ أمرٍ من جهة أخرى.كأنّ صياغة الخارج المرئيّ من الشخصيّة تجاه الآخرين تغطية للشعور بالضعف الجسديّ الداخليّ.كأن الأخلاق مع الآخر مرهونة بما يصيب الجسد من الوهن والعطب مع مرور الزمن.فما يقوله الشاعر تجاه الجماعة لتأكيد صلته بهم شيء. وما تحجبه اللغة شيء آخر يفضحه المقول إذ يحجبه. شيْ يتعلّق بالفرد المرهون في وجوده كلّه بالجسد، وما يتّصل به من قوّة أو ضعف. يقول عوف بن عطيّة بن الخرِعِ الرِّبابي[43]:

وقالت كُبيشةُ من جهلها أشيباً قديماً وحِلْماً مُعارا

فما زادني الشّيْبُ إلاّ ندى إذا استرْوحَ المُرضِعاتُ القُتارا[44]

أُحيِّي الخليلَ وأُعْطي الجزيلَ حياءً وأفعلُ فيه اليسارا

وأمنع جاري من المُجْحِفا تِ،والجارُ مُمتنِعٌ حيثُ صارا

كثيرة هي النصوص الي تقوم على أساس مواجهة الضعف الجسدي حين الشيخوخة بخطاب تأكيد جوانب أخرى من الشخص تتعلّق بالأخلاق والمكارم وعمق التجربة في الحياة وغنى حياة أيّام الشباب الماضية، وأنّ ضعف الظاهر لباس لقوّة الباطن الذي صنعته المحن والنوائب. فالوعي بالعالم يبدو بهذا المعنى متجذّرا في الجسد[45]. ونوعيّة المعرفة ، فضلا عن الشكل الذي تتّخذه على مستوى خطاب اللغة الشعريّة، مشروطة إلى حدٍّ ما ها هنا بنوعيّة العلاقة بين الجسد والعالم والآخر في نظام القبيلة وطبيعة المكان. يقول كعب بن سعد الغنوي[46] في رثائه لأخيه.

تقول سليمى ما لجسمك شاحباً   كأنّك يحميك الشرابَ طبيبُ
فقلتُ ولم أعيَ الجواب ولم أُلِحْ   وللدّهر في صمِّ السلامِ نصيب[47]
تتابع أحداث تخرّمن إخـوتي   وشيّبن رأسي والخطوبُ تُشيب،[48]
أتى دون حلو العيْشِ حتّى أمرّه   نكـوبٌ على آثارهنّ نكوبُ
لعمري لئن أصـابت مصيبة   أخي ،والمنايا للرجال شعوبُ
أخي كان يكفيني وكان يعينني   على نائبات الدّهر حين تنوب

إنّ الإحساس بهشاشة الجسد وضعفه لا يأتي ها هنا فقط من مضيّ الزمن وحده ،بل من امتلاء هذا الزمن بالخطوب والنائبات والمحن من جهة ،وفقدان الآخرين الإخوة الذين يتقوّى بهم الفرد من جهة ثانية. فالدالّ الجسدي الذي هو الشيب لا يحيل على الزمن وحده بقدر ما يحيل على تجربة الحياة القاسية ضمن هذا الزمن. ثمّ إنّ ما يكرّس حسّ الهشاشة الجسديّة هو شعور الفرد بالوحدة والعزلة وغياب الآخرين عنه بفعل الموت. الأمر الذي يؤكّد فكرة كون الجسد في الثقافة الجاهليّة لا يحيا مفردا. إنّه قويّ بالآخر ضعيفٌ بدونه. فالجسد والذات هويّة واحدة مشروطة بالوجود ضمن الجماعة(القبيلة). يقول الشاعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي[49] مجسّداً لحظة غياب الآخرين من حياة الفرد.

ذهب الذين أحبّهم   وبقيت مثل السّيف فردا

للشاعر نفسه نص آخر ورد في الأصمعيّات يقوم أيضاً على صورة المقابلة بين شيب الجسد في الحاضر وشبابه في الماضي ضمن خطاب الردّ على رؤية الآخر(الأنثى) لعلامة الشيب فيه. وهو خطاب استعراض لخصوبة تجربة

الحياة في الحرب وركوب الأهوال. وأنّ هذا الشيب في الحاضر لا يعيبه، فهو خضاب نوائب الدهر .

وقد عجبت أمامة أن رأتني تفرّع لِمّتي شيبٌ فظيعُ[50]

من ضمن النصوص التي تبدأ بذكر الشيب أيضا قصيدة المرّار بن منـقذ[51]. ولكن دائما في صيغة جواب على تعجّب الآخر(الأنثى) من الشيب. إذ تغدو القصيدة كلّها خطابا تأويلياً لعلامة الشيب في الجسد، وملء حسّ الفراغ في شيخوخة الحاضر بخصوبة تجربة الماضي، وتغييباً أيضاً لصورة الجسد العجوز في عينيّ الآخر تحت صورة الجسد الفنيّ النموذج. يقول الشاعر:

عجبٌ خولة إذ تُنْكِرني أم رأت خولةُ شيخاً قد كَبُرْ

وكساه الدّهرُ سِبّاً ناصعاً وتحنّى الظّهرُ منه فأُطِرْ[52]

إنْ تريْ شيباً فإنّي ماجدٌ ذو بلاءٍ حسنٍ غيرُ غُمُرْ[53]

ما أنا اليومَ على شيءٍ مضى يا ابنة القومِ تولّى بحسِرْ

قد لبسْتُ الدّهرَ من أفنانه كلُّ فنٍّ حسَنٍ منه حبِر[54]

يستعرض الشاعر إثر ذلك فنون الحياة التي عاشها من مغامرات الفحولة مع النساء إلى متعة الصيد وركوبه فرسه التي ينعتها بأحسن ما في الخيول من الصفات، ثمّ يلمح بعدها إلى كرم الأصل وشرف المنبت:

أنا مِنْ خِنْدفَ في صُيّابها حيث طاب القِبْصُ منه وكَثُر[55]

ولي النّبْعةُ من سُلاّفـها ولي الهامةُ منها والكُبُر[56]

ولي الزّنْدُ الذي يُورَى به إن كبا زندُ لئيمٍ أو قَصُر[57]

وأنا المذكور من فتيانها بفعَالِ الخير إنْ فِعْلٌ ذُكِرْ

أعرفُ الحقَّ فلا أنْكِرُه وكِلابي أُنُسٌ غيرُ عقُرْ

ولا ينسى الشاعر بعد ذلك أن يذكر ديار القبيلة التي ينتمي إليها، من أنّها مكان خصيبٌ ممطرٌ مازال محتفظاً بالرّسوم ، وأنّ نساء قبيلته أجمل النساء مخصّصا وصف واحدة علق بها قلبه.

هل عرفت الدّار أم أنكرتها بين تِبْرَاكٍ فشـسّي عبقُرْ

جـرّر السّـيلُ بها عثنـونه وتعفّتها مداليـجُ بُكُر[58]

وترى منها رُسوماً قد عفت مثل خطّ اللام في وحْي الزُبُرْ

قد نرى البِيضَ بـها مثل الدّمى لم يخنهنّ زمـانٌ مقشعر[59]

تقوم بنية القصيدة على ثنائية الحاضر /الماضي كما لوحظ في النصوص التي سبقت ضمن فكرة الشيخوخة والشباب. الحاضر هنا لحظة وعي بالجسد وهي تولد بدءاً من نظرة الآخر. كأنّ الشيخوخة شعورٌ يأتينا من الخارج، من الكيفيّة التي ينظر به الآخرون إلى الجسد الشخصي[60]. هذه اللحظة ها هنا هي بمثابة المحفّز لخطاب ذكر الماضي بشكل ينبني على صنع نموذج الرّجل الذي تحتفي وتحتفل به الجماعة وتفتتن به النساء. فالقصيدة كلّها مواجهة للحظة الحاضر الجسدي المحزن بماض الجسد الذي تجتمع فيه عناصر الكمال من قوّة ومروءة وكرمٍ ورقّة حسّ ونبل. مواجهة لما يرُى من الجسد الآن بما لا يُرى من الجسد فيما كان. الماضي في القصيدة ليس شيئا منتهيا. إنّه موجود بوصفه تجربة ونضجا تحيل إليه علامة الجسد الخارجية في الشيب وانحناء الظهر.العلامة الجسدية هنا ليست تقول الشيخوخة كما تظهر للآخر بقدر هي تقول غنى الذات ونضجها وامتلائها بالمعنى إلى حدّ أنّ ليس ثمّة أيّ شعور بالحسرة على ما مضى . فما قد مضى لم ينته،من حيث إنه يمثلّ لحظة النضج في الحاضر وعمقه. إنّ هذا الماضي المليء بفنون الحياة هو لباس الجسد في الحاضر.

قد لبستُ الدهر من أفنانه　　　كلَّ فنٍّ حسنٍ منه حبرْ

ولنا هنا أن نتأمّل ما يمكن أن تحمله كلمة (لبست) من دلالة ترتبط بالتجربة الجسديّة في سياق لغة الاستعارة، فكأنّ الشيخوخة لباسٌ نسيجه الماضي. دالّ يحيل إلى الغياب. لغة القصيدة تغدو بذاك كتابة للغياب، أو إنقاذا للعالم من مهاوي الغياب، تماما كما هي الحال في المواجهة الطلليّة. يذكّر هذا المعنى ببيت آخر لطرفة بن العبد:

لبسْتُ الليالي فأفنينني　　وسرْبلني الدّهرُ في قمْصِه[61]

ما يمكن الوقوف عنده أيضاً هو الكيفيّة التي يتمّ بها إنتاج الخطاب انطلاقا ممّا هو شبه استراتيجيّة نصيّة للقول الشعري. فأغلب النصوص التي تنبني على مواجهة شيخوخة الحاضر بشباب الماضي كما سلف، تولد في صيغة ردّ على رؤية خارجية للجسد من قبل امرأة في العموم، تحمل معنى الاستنكار والتعجّب. وسواء أكانت تلك المرأة شخصا فعليّا أم متخيّلا. فإنّ الأساس هي أنّها هنا كائن لغويّ يحضر كمكوّن ضمن سياق يتمّ بموجبه إنتاج الخطاب(القصيدة). إنّها المتلقّي في علاقة مواجهة مع المتكلّم ضمن وضعيّة

تواصليّة معيّنة أساسها إعادة تأويل علامة الشيب من وجهة نظر المتكلّم ، لا من وجهة نظر المتلقّي (المرأة).كأنّ الخطاب يبدأ من نقطة عرض سياقه الذي سيولد منه ليعطي للماضي الذي سيعرضه شرعيّة حضوره في الحاضر.هذا من جهة ،من جهة أخرى فإنّ الماضي بوصفه خطابا يتضمّن نموذجا معيّنا للرجل مشروطا،من حيث ما يُعرض ومن الكيفيّة التي يتمّ بها العرض ، بالمتلقّي(المرأة). إنّها ليست هنا فقط بمثابة الكائن المرآة الذي يعكس صورة النموذج الرجولي، فهي المرآة والقاعدة.ومن ثمّ تغدو كائنا لغويّا له فاعليّة إنتاج الخطاب واتخاذه هذا الشكل دون ذاك.

الزمن في الخطاب الشعري هو زمن الجسد. فالشيب علامة تبدو كأنّها ذاكرة الجسد. منها يولد الماضي. وهو ليس الشيب في حدّ ذاته، بل الشيب كما تمّت رؤيته من قبل الآخر/ المرأة. الشيبُ الذي يحتمل دلالة بداية فقدان الرغبة والفحولة. وهي الدلالة التي ينهض الخطاب كلّه لمقاومتها أو محوها، وإحلال خصوبة تجربة الماضي محلّها. فأشياء الجسد ، ومنها الرّغبة بشكل خاصّ توحي بالزمن[62]. الحوار بين الآخر والأنا في النص لا يدلّ بالضرورة على الوجود الشخصي والفعلي للشاعر ولا على الوجود الفعلي للمرأة في عالم الإحالة. عالم الإحالة يتراجع ها هنا إلى الخلف، يصمت أمام اللغة التي وحدها تتكلّم. العالم في القصيدة حاضر فقط من حيث إنّه غائب[63]. فغيابه شرط حضور العلامة التي تغدو القصيدة كلّها. تماما مثلما هو الأمر في القصيدة الطلليّة، اللغة تسمية لما ينتهي، ولما لم يعد كائنا. تثبيت لما يطويه الزمن في الزمن الخارجي داخل عالم اللغة. الشباب مثلا في القصيدة عالمٌ لم يعد كائنا. ولكنّه يعاد إنتاجه في لحظة الحاضر عند الشيخوخة. اللغة في القصيدة كأنّما هي جسد ثانٍ بديل عن الجسد الأوّل الذي التهمه الزمن. ثمّة أيضاً من النصوص التي يكثر فيها ذكر الشباب بنغمة التحسّر والحنين ضمن صورٍ تدلّ على أنّه زمن الصبى والبراءة والهناءة أكثر من كونه زمن القوّة والفروسيّة والفحولة. ولكن دائما في إطار التقابل الضدّي بين ما كانه الجسد وما صاره الآن، من مثل ذلك قصيدة أبي صخرٍ الهذليّ[64]:

بَكَرَ الصِّبى عنّا بُكُورَ مُزايلِ عجِلَ الشّبابُ به فليس بقافلِ
بانا معاً وتُرِكْتُ في مثواهما أبكي خلافهما بُكاء الثاكلِ
أخوا صفاءٍ فارقا ببشاشةٍ وبشورةٍ من عيشنا وفواضِلِ[65]

ولذائذٍ معسـولةٍ في ريقةٍ وصبىً لنا كدِجانِ يومٍ هاطلِ
وعنائِبٍ غذويّةٍ تندى ضُحىً وغياطلٍ للّهْـوِ بعد غيـاطلِ[66]
وبيوتُ غزْلانٍ نهابُ دخولَها ونميل في أفيائها بالأصـائلِ
فأناخ شيبُ العارضين مكانه لا مرحباً بك من مُقيمٍ نازلِ
جاورتنا بقِلىً للذّات الصّبى وأذًى وأقذارٍ وشيبٍ شاملِ
وشُخوصِ عيشٍ بعد عيشٍ ليِّنٍ وفتورِ عظْمٍ واشتكاء مفاصلِ
وبسُحبة تغْشى السّوادَ وغِشْوةٍ مالي عدِمْتُكَ من رفيقٍ خاذِلِ

ينشأ النصّ من حسّ التضادّ بين ماضٍ وحاضر، بين صور الصبى والشباب من جهة ، وصور الشيخوخة والهرم والسقم من جهة أخرى. وهي مواجهة هنا بين جسدين اثنين الأوّل ليس أكثر من ذكرى والثاني حاضر بائس. كذلك تصوّر اللغة حركة الزمن في الجسد بما يصيبه من نقصان وبلى. فالجسد في عين الآخر الذي هو ها هنا المرأة يغدو علامة ملموسة تشير إلى فعل الزمن الذي لا يُرى إلاّ فيما يتركه من أثر. وإن كانت سبقت الإشارة إلى أنّ حضور المرأة بما يشبه المرآة التي يرى فيها الشخص جسده العجوز، فإنّ من الممكن أيضاً أن نقول إنّ المرأة هنا، عادةً ما تكون شابّة وليست عجوزاً، ممّا يجعل الصورة في النّص قائمة على المواجهة بين ما يرمز إلى الخصوبة في شخص الأنثى وما يرمز إلى العقم والجدب في شخص الرجل العجوز.

---

[1]-م.س.ص.487.
[2]-ختور:الكثير الغدر
[3]-طحطح الشيءَ فرّقه،وكسره،والوحي الصوت ولعلّه يريد به الحرب(هكذا في شرح الشنتمري ص.489)والرعال جمع رعلة وهي القطعة من الخيل ليست بالكثيرة.
[4]- Charles Baudelaire, Les fleurs du mal, L'ennemi, librairie generale française,1972.p.24.
[5]- -ابن مقبل، تميم بن أبيّ، ديوانه، تحقيق عزّة حسن،دمشق،1962.ص:273.

[6]-أبو الطيّب المتنبّي، الديوان، شرح اليازجي،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،ط.1984.ص.366.
[7]-أدونيس،علي أحمد سعيد،مقدّمة للشعر العربيّ،ص.27.دار العودة،بيروت،لبنان،ط.4. 1983.

[8]-- الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الشريد السلّمي، أنيس الجلساء، شرح ديوان الخنساء،مجهول الشارح، تحقيق الأب لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكيّة، 96.ص:

[9]-**الهام**:ج هامة وهي رأس كلّ شيء،وتعني الجثّة أيضاً.كما تعني البوم التي تألف القبور والأماكن الخربة.و**الأرماس** جمع رمس وهو القبر.

[10]-**الجديدان** هنا هما اليل والنهار.

[11]-سوزان ستتكيفيش،القراءات البنيويّة في الشعر الجاهليّ،مجلّة علامات،عدد18، ديسمبر،1995، ترجمة سعود بن دخيل الرحيلي، ص.114.بتصرّف.

[12]-الأصمعيّات،ص.100.

[13]--لبيد بن ربيعة العامريّ، ديوانه، شرح وتحقيق وتقديم إحسان عبّاس، الكويت 1962،ص.51

-ابن قتيبة،أبو عبد الله بن محمّد بن مسلم،الشعر والشعراء،تقديم الشيخ حسن تميم، ومراجعة الشيخ محمّد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3.ص.173.174.

*-"هو أربد بن قيس أخو لبيد لأمّه، أتى النبيّ صلّى الله عليه وسلّم غادراً .وكان قدِم عليه مع عامر بن الطُفيْل فدعا اللهَ عليه ْاصابته بعد منصرفه صاعقةٌ فأحرقتهُ.ففيه قال لبيد:

أخشى على أربدَ الحُتُوفَ ولا أرهبُ نوْءَ السِّماكِ والأسدِ
فجّعني الرّعْـدُ بالفــارسِ يـومَ الكـريهةِ النَّـجُدِ.

ويُقالُ فيه نزلت الآية:"ويُرسل الصواعقَ فيصيبُ بها من يشاء".ينظر ابن قتيبة،م.س.ص:173.

[14]-الخنساء،الديوان، ص.259. **تعار**:اسم لجبل.

[15]-ابن قُتيبة.الشعر والشعراء،ص.51.

[16]- ديوان الهذليين،طبعة القاهرة،الدار القوميّة للطباعة والنّشر،1965،القسم الأوّل، شعر أبي ذؤيب وساعدةُ بنُ جُؤيّة،ص.191.

[17]-"النجيس والناجس واحد،وهو الذي لا يكاد يُبرأ منه من الأدواء،وقوله كان صحيحا صائب القحَمِ،يقول كان إذا اقتحم قُحْمةً لم يطش...إذا اقتحم في أمر أصاب وقصد في اقتحامه".

[18]-"واهنة:وجعٌ يأخذ في المنكبين والعنق. العَسَم: اليُبسُ.يريد أنّ مفاصله قد يبست.يقال :عسِمَ يعْسَمُ عَسَماً".

[19]-"ما يصلى،أي ما يصطلي به في الشتاء. يرد أنّ الهرِم لا تراه في شتاءٍ ولا في قيظٍ إلاّ يجمّع ويُعِدُّ للشتاء الحطَبَ،لأنّه لا يسافر ولا يبرحُ. والجُحْمَةُ حرُّ النار".

[20]-"حتّى يُقال له وهو وراء البيت والدّار يُحدّث نفسه. قُمْ فقد سار الحيُّ.فاحتَزِمِ أي شُدَّ وسَطَك".شرح الغريب من المصدر نفسه.

[21]-ذو الأصبع العدواني،ديوانه،جمع وتحقيق عبد الوهّاب العدوانيّ،ومحمّد نايف الدّيلمي،الموصل،1973.، ص.33.34

22-Malek Chebel, Le corps dans la tradition au Maghreb, P. U. F. 1ed 1984. P177.

23-أبو هلال العسكريّ،ديوان المعاني، دار الجيل زبيروت،ص.161.

*أبو الطمحان القيني: هو حنظلة بن الشرقيّ من الشعراء الجاهليين، أدرك الإسلام ومات قبيل الهجرة،كذا في المصدر السابق، ص. 22 .

24-أبو هلال العسكريّ،ديوان المعاني،ص.224.

25-راجع ص:21.

26-ابن قتيبة، أبو محمّد عبد الله، الشعر والشعراء، تقديم ومراجعة، الشيخ حسن تميم والشيخ عبد المنعم العريان،دار إحياء العلوم،بيروت،لبنان.1987.ص.174.

أخلق:جعله قديما باليا.عهد القين.**القين** هو تصليح السيف وصقلُه عند الحدّاد.

27--المفضل بن محمّد بن يعلى الضبِّي، المفضليّات، تحقيق و شرح أحمد محمّد شاكر وعبد السلام محمّد هارون،ط:2، بيروت، لبنان،ص:392.

28- ينظر: رولان بارت،الجسد أيضاً وأيضاً، مجلّة العرب والفكر العالميّ، عدد7. 1989.ص.148.

29- ديوان النمر بن تولب،تحقيق النوريّ محمّدي القيسي،مطبعة المعارف،بغداد،1969، ص.101.

30- ديوان عديّ بن زيد العباديّ، تحقيق محمّد جبّار بن المُعيبد،مطبعة الجمهوريّة،بغداد،1965. ص.113.

31-ديوان كعب بن زهير،رواية أبي سعيد السكّري،دار القاموس الحديث،بيروت،1968، ص 55.54.

32- المُفضليّات،ص.119.120.

33-دافيد لوبروتون،م.ن.163.

34- الأصمعيّات،ص.62.

35-"ربعيّ الشباب: أوّله".

36-"الصّوار بالضمّ والكسر : القطيع من البقر. الجوّ: ما انخفض من الأرض. أمرع: أخصب وأكلأ. وبقر الوحش فيه سوادٌ وبياض".

37-"أوضعوا: أسرعوا. الأحوى: الأسود. عنى به أسود الشَّعْر.المقامة: المجلس والقوم. الأفرع: التامّ الشَّعْر.أراد أنّ شيبه نفر منه إخوانه".

38-"الغِرَّةُ: الغفلة.سوام الحيّ: الإبل السائمة.يريد أنّه لا يغفل عن حماية قومه إذا ما ذُعِروا".

39-"لِنُودَعَ: لِنُتْرَك. يريد أنّه لا يمنع كلبه النباح خوف الضيف".

40-"تقذّع من القذْع: وهو الرميُ بالفُحْشِ وسوء القول".

41-"لا أحجّل: أي لا أسترها وأجعلها في حِجْلَةٍ.وهي بيت العروس يُزيَّنُ بالثياب والأسِرَّةِ.يرد أنّه يُظهِرها ليُطْعِمَها للأضياف".

[42]-الأصمعيّات،ص.84.

[43]-المُفضليّات،413.

[44]-"استرْوَح: تشمّمَ: القُتار: ريح الشّواء.يرد اشتدّ الزمان وكان القحط.ولم يُطعِمْ أحدٌ صاحبَه لضيق العيش.وخصّ المُرضعات لأنّه يُحتال لهنّ. فإذا جهدن على هذه العناية بهنّ فغيرُهنّ أشدّ جهداً".

[45]-جمال مفرج، كوجيتو الجسد، مجموعة من المؤلّفين، منشورات اختلاف،2003، ص.34.

[46]-الأصمعيّات،ص.98.

[47]-السّلام: الحجارة الصُلْبة.

[48]-تخرّمن: اقتطعْن واستأصلن.

[49]-أدونيس، ديوان الشعر العربي، المجلّد1.ص. 189.

[50]-الأصمعيّات، ص.174.

[51]-المُفضليّات، ص.82.

[52]-السِّب: الخمار والعمامة ونحوهما من رقيق الثوب.تحنّى وأُطِر: انحنى وعطف.

[53]-الغُمرُ: الذي لم يُجرِّبْ الأمور.

[54]-حَبِر: ذو منظر حَسَنٍ.

[55]-صُيّابها: خالصها ووسطها.القِبْصُ: العدد الكثير.

[56]-"النّبعة: شجرةٌ تتخذ منه القِسيُّ والسهام.يريد أنّه في المغرس الجيّد.وليس من رديء الشّجر.السُّلاف: من تقدّم من القوم في الشرف.لي الهامةُ:أي أنّه في موضع الرأس والعزّ.الكُبُر: مُعْظم الأمر".

[57]-الزّند: العود الذي تُقدح به النار.

[58]-عثنونه: أوّله. مداليج: رياح تدلج عليها بالليل وتبكُرُ عليها بالنهار.

[59]-مُقشعرّ: مُمْحل ومُجْدِب.

[60]-دافيد لوبروتون.أنثروبولوجيا الجسد.149.

[61]-ديوان طرفة بن العبد، شرح وتقديم مهدي محمّد ناصر الدّين، نشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان. ص.51.

[62]-دافيد لوبروتون، م.ن.ص.149.

[63]-Maurice Blanchot, L’espace litteraire,p.42.

[64]- شرح أشعار الهذليين،السكّري،ج.2، تحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج،ومراجعة محمود محمّد شاكر،مكتبة دار العروبة، القاهرة، ص.927. 928

[65]-بشورةٍ: بحُسْنٍ.

[66]-"عنائب: يريد الشراب. غياطل: أصواتٌ ونعيم. "إنّهم لفي غيطلةٍ من عيش"ٍ.

التشكيل الفني في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري

أ. ليلى غضبان/جامعة باتنة
Leyla.ghodbane@yahoo.com

الملخص

القصيدة المعاصرة قصيدة تشكيلية، حيث يتم الالتحام بين السمعي والبصري؛ وهكذا يفرض المستوى التشكيلي نفسه على الدراسات اللغوية. وهذا ما ينشده المقال من خلال الحديث عن صورة الغلاف بألوانها وأيقوناته وتموضعها، والفضاء الصوري الذي ترسمه الأبيات بهندستها، والفضاء النصي الذي تحدده جهة الكتابة ووضعية الأسطر، وعلامات الترقيم. وهذا ليس بالجديد على لغتنا العربية التي لم تهمل الجانب التشكيلي، فالعروض والبلاغة خير شهود.

Résumé

La poésie contempo-raine est une poésie (تشكيلية) où se marient l'audio et le visuel, ainsi s'impose le niveau (تشكيلي) lui-même dans les études de langue ou langagières cela se traduit par l'image de la couverture avec ses couleurs et ses icones et leur emplacement sur la couverture; sans oublier l'espace photographique dessiné par la géométrie des vers poétiques, ajoutons à cela l'espace textuel déterminé par l'écriture et la position des lignes et la numérotation chose qui n'est pas nouvelle dans notre langue arabe qui accorde une très grande importance au coté artistique et les figure de style et la rhétorique en témoignent.

OOO

أول ما نستقبل في الديوان هو جانبه البصري؛ من خلال: صورة الغلاف، الفضاء التصويري، والفضاء النصي، فقد «قيل البيان اثنان بيان لسان وبيان بنان، وما من فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باق إلى الأبد...»[1] ، فالبيان (البلاغة) ليس حكرا على الجانب السمعي؛ بل يتعداه إلى البصري، فبلاغة اللسان تكون بالصوت، وبلاغة البنان تكون بالكتابة، وقد وجد الباحثون «أن الرموز الأولى كانت متمثلة في نحت الصخور وتطور ذلك إلى

هذا الترتيب ليس بالاعتباطي؛ فأول ما يرحب بالقارئ في الديوان هي: الصورة التي على الغلاف ثم الفضاء الصوري للقصيدة، ثم الفضاء النصي.

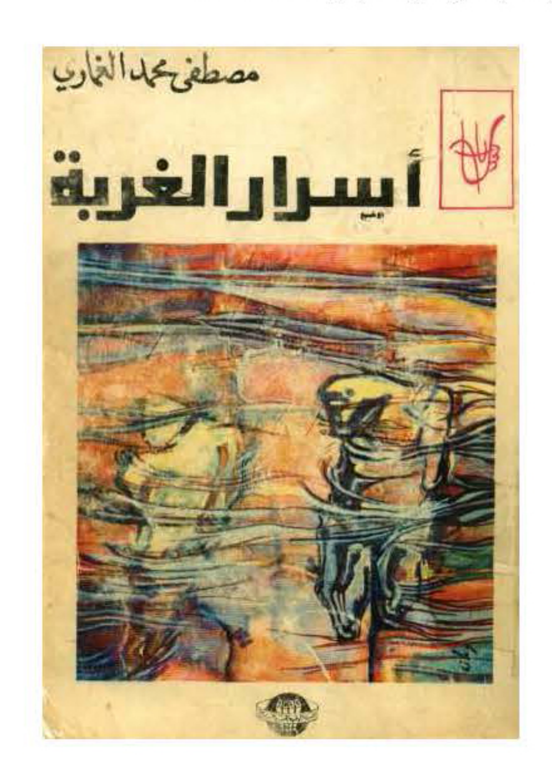
1- صورة الغلاف:

تجاوز العصر الذي نحن فيه ثقافة المكتوب إلى ثقافة ما بعد المكتوب؛ إنه عصر الصورة، ونجد رولان بارث يرى أن «..الصورة ثلاث رسائل:

- الرسالة اللغوية *le message linguistique*
- الصورة التقريرية *l'image dénotéel*
- بلاغة الصورة *rhétorique de l'image*»[7]

الصورة لها جانب بلاغي، فالبلاغة لا تقف عند حدود النص المكتوب، بل يمكن للصورة أن تتضمن جانبا بلاغيا «على عكس ما كان سائدا عند البعض، من أن البلاغة حكر على اللغة ويقول الحكيم كونفشيوس عن بلاغة الصورة: «الصورة خير من ألف كلمة» ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب، أن لها لغة عالمية يفهمها الجميع»[8] فاستخدام الصورة هنا تأكيد لعجز اللغة عن الإحاطة بكل ما يدور في خلد المبدع. فالصورة طلسم يواجه القارئ لابد لها من تأويل.

والصورة على غلاف الديوان تجذبنا بألوانها قبل أشكالها:



1-1/ اللون (التمثيل التشكيلي):

قبل إدراك الأشكال المكونة للصورة ندرك الألوان، ولعل توزيع الألوان على الصفحة هو الذي يتولد منه الشكل «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر -كالطفل- يحب هذه الألوان والأشكال...» [9]وهذا الحس الطفولي الذي يمكن اعتباره معادلا موضوعيا لاكتشاف رؤية جديدة، وميلاد أفكار جديدة نجده يرمي بظلاله على قصائد الديوان مثل: قصيدة "مسافر في الشوق"، "اطمئني.. أماه"، والقصائد التي تحمل دلالة الحب (فالطفل في الأساطير اليونانية رمز له) والسؤال الذي ينطلق هنا هو: ما هي الألوان المستخدمة؟ وما هي دلالاتها يا ترى؟؟.

تم استخدام الألوان التالية: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق. «712 ***nm*** [*] للأحمر، 575 ***nm*** للأصفر، 535 ***nm*** للأخضر، 475 ***nm***، للأزرق، وتتميز هذه الألوان الأربعة بأنها لا تتداخل، فبينها حدود لا تتجاوزها»[10] وترى نظرية المقابلات التي طرحها ***hering*** «... أن رؤية اللون تقوم على ثلاثة ثنائيات تستجيب للمنبهات: أبيض وأسود (...) أصفر وأزرق، أحمر وأخضر.»[11]، ولكن رغم هذا التقابل نجد أنها منسجمة مع بعضها إما لتشابهها أو لتكاملها أو لتضادها القوي.

رتب نيوتن الألوان كما يلي: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي[12].

يلاحظ أن الألوان الأربعة (أحمر، أصفر، أخضر، أزرق) قد تفاعلت مع بعضها البعض فولدت: البرتقالي، الأخضر المصفر، الأخضر المزرق، دون تفاعل لوني بين (الأزرق، الأحمر) ليتولد البنفسجي، والسؤال: لماذا استبعد البنفسجي؟؟ فهو «... يوحي بالأسى والاستسلام»[13] ولهذا لم يتم اللجوء إليه، والآن لماذا تم اختيار هذه الألوان؟؟ «الأحمر: يحمل دلالة الهجوم، والشجاعة والثار والحيوية والشباب، الأصفر: له دلالة التحفز والنشاط، الأخضر: له دلالة الدفاع والمحافظة على النفس، يمثل التجدد والنمو، الأزرق: له دلالة الطاعة والولاء، والتأمل والتفكير، والشباب، والمسؤولية»[14] وهذه الألوان في الصورة تم ذكرها في المتن:

الأخضر: وأمطـر في ضـميري همسـه..
واخضـــــــرت الســـــــبل[15]
الأزرق: لأنـت في البيـد يـا لـيلاي واحتنـا
وأنت في اللجة الزرقاء مرسانا[16]
الأصفر: يقتات منه الوهم يعصر فكره
فتشـوكني أحقـاده الصـفراء[17]
الأحمر: شيوعية حمراء... تشفي غليلـهم
ولكنهـــا تـــدمي القلـــوب...
وتظمـــــــــــــــــــــئ[18]

ثمة تفاعل بين هذه الألوان و(صراع) بين الإيحاءات الإيجابيـة (الأخضـر، الأزرق) رمز الترحال والبحث (اخضـرت السـبل[*]، في اللجـة الزرقـاء مرسـانا) و(الأحمر والأصفر) دلالة الألم، هذه الألوان كلـها تحمـل دلالـة الحركـة والنشـاط كمعادل موضوعي للتوتر الذي يعيشه المبـدع وإحساسـه بـالاغتراب، ومـا هـذا الانتقال (الارتحال) بين هذه الألوان إلا سعي للبحث عن الغامض وهذا ما جعـل عنوان الديوان "أسرار الغربة" يتربع على هامة الصورة.

1-2/ التمثيل الأيقوني:

بعد أن تنبه ألوان الصورة عين القارئ يأتي دور الشكل وما يحيل إليه، «تستند الصورة من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقـوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجـوه أجسـام، حيوانـات، أشـياء مـن الطبيعة)...» [19] فما هي الأيقونات التي شـكلت غـلاف الـديوان؟ أول مـا يشـد الانتباه أنه لا يوجد شيء واضح، فثمة خيالات إنسان وخيـول وريـاح، ونجـد أن هذه الثلاثية ترمي بأشرعتها على قصائد الديوان، وأرجحها هذا البيت:

تثـــور.. تجتـــاح خيـــل
الشـــمس يـــا وطـــني
ســود الريـاح .. وتجتـاب
المســـــــافات[20]
يـا راي «عقبـة».. يـا

خيـــــول «محمــــد»
«بدر» بجـرح الرافضـين
ثبـــــــات[21]

فالخيل نسبت إلى النور (الشمس) و(محمد) فهي تحمل دلالة الإيجابية، والرياح وصفت بالسود دلالة (السلبية، كما يلاحظ اقتران الخيول بالفتوحات (عقبة، بدر)، فثمة صراع بين التجديد (الخيول)، والتقييد (الرياح)، وهذا معادل موضوعي للصعوبات التي تعترض الإبداع، كما أن التناقض قد يتجاوز طرفي الثنائية (الخيل/ الرياح) إلى داخل طرف واحد (الرياح)، فـ«الريح الشرقي (القبلي): تأتي معه البشرى والمطر، وتنفع الرجال أكثر من النساء، وهو ريح طيب، الريح الجنوبي (الغرلي): تأتي معه الخيرات، الريح الشمالي: أي الريح العقيم لا يأتي معه المطر أو أي شيء، الريح الغربي (الظهراوي): تأتي معه العواصف والزلازل والكوارث، نافع للمرأة دون الرجل»[22] فالريح في داخله تحمل تناقضات بين الإيجابية والسلبية.

يمكن تقسيم الصورة إلى قسمين: «القسم الأيسر، يمثل الحاضر أو الماضي القريب، والجزء الأيمن يمثل المستقبل القريب»[23] والملاحظ أن كلا القسمين غامض، فالغموض يحاصر المبدع دائما، وإذا ما اعتبر القسم الأيسر معادلا موضوعيا لبداية البحث والقسم الأيمن معادل موضوعي لنهاية هذه الرحلة، فإن الرحلة لم تجن شيئا إلا الغموض.

1-3/ مكان الصورة:

جاءت الصورة متوسطة الورقة وهذا يدل على «.. توازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق (...) والملاحظة المتزنة وتناسق الأفكار...» [24] وهذا ما يؤكد أن الغموض ليس نابعا من عدم الدقة أو الاتزان؛ بل يؤكد أن هذا الغموض شيء أصيل في الإبداع الشعري؛ يتخذ مجراه كما يشاء.

كانت صورة الغلاف بألوانها وأشكالها ومكانها دالة على الغموض واغتراب المعنى حيث لا وجه محدد ومنه لا حقيقة، ومن صورة الغلاف إلى وجه بصري آخر هو: الفضاء الصوري".

2- الفضاء الصوري:

دراسة أي ديوان، أو نص تستلزم مشاركة بين القارئ والنص، وهنا يكون أول لقاء مع النص ضمن "فضائه الصوري" «.. هذا الممنوح للرؤية داخل النص هو فضاؤه الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»[25] فالاهتمام هنا بالممنوح للرؤية واكتشاف جمالياته من خلال الأسلوب المتبع. فالقصيدة بيت الشاعر ولها تصميمها الخاص ،والسؤال هنا كيف اختار "أسرار الغربة" تصميم ديكور قصائده؟؟ يمكن التقسيم قسمين:

2-1- التقسيم1: بين القصائد

2-1-1/ المنفصل:

الشعر العربي القديم شعر عمودي حيث « تقوم القصيدة العربية على أساس النظام والتساوي في الأجزاء التي يوزعها البحر الشعري على محورين هما الصدر والعجز، اللذان يفصل بينهما حيز من الفراغ أو البياض، تراعي الكتابة مبدأ "التناسب" العقلي (...) ولذلك اتبعت مبدأ "التناظر والتقابل" بين شطري البيت الواحد، وبين أبيات القصيدة كلها (...) [وهي] صورة لرؤية شعرية كانت تؤثر الوضوح...» [26] بمعنى أنها تكون بهذه الصورة:

عجز		صدر	
ــــــــــــــــ		ــــــــــــــــ	
ــــــــــــــــ	بياض	ــــــــــــــــ	بياض
ــــــــــــــــ		ــــــــــــــــ	
ــــــــــــــــ		ــــــــــــــــ	

القصيدة العربية تعتمد: * التوازي العمودي للأبيات.

* التقابل الأفقي للأشطر.

وغير بعيد عن الصورة الفنية نجد أن اللغة الواصفة للقصيدة العربية استعارية «... نجد أن القصيدة في اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو الخباء أو دورة الشمس النهارية»[27] فلم يتم الابتعاد عن الطبيعة لتولد الثقافة، يقول ابن رشيق «.. واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنه باب القصيدة ومدخلها...» [28] الباب !! لماذا الباب؟ الباب حاجب لما في البيت، كما يحتجب المعنى عن القارئ، ولا يتم إدراك ما وراء الباب إلا بطرقه فلا بد من دراسة الفضاء الصوري.

لعل تسمية الشطر الأول من البيت (صدرا) فيه استدعاء لصورة القفص الصدري والصدر يحوي القلب (مضخة الحياة)، فكما يخفي القفص الصدري القلب، تخفي القصيدة المعنى.

جاءت على هذا النحو الصوري (فراغ بين الصدر والعجز) قصيدتان فحسب: سفر في مسافة الشوق، أسرار الغربة، وكلاهما تحمل دلالة البعد (مسافة، شوق، غربة).

وأكبر في المدى حلما ... وتكبر فيك أسراري
وتكبر تكبر الأشواق ... في مقل الهوى الناري[29]

فكل من (الكبر، المدى، الأشواق) توحي بالاتساع والبعد.

2-1-2/ المتحد:

نجد ضمن القصيدة العمودية قصائد تخلو من البياض بين الصدر والعجز، حيث ينشأ فضاء صوري جديد.

بيت
صدر وعجز

عدد القصائد التي توحد الصدر بالعجز خمس قصائد: (هيلانا، رباعيات وتر جريح، لا أملك إلّاك، عندما توقظني الذكرى، أغنية اللهب الرحيم)، وكلها تحمل دلالة القرب: هيلانا دلالة الحب، الجرح لا يتم إلا بالتماس، الملكية كذلك، الذكرى تحمل دلالة عودة أحداث الماضي واقترابها، اللهب الرحيم يدل على المماسة، فهذا التوحد بين الصدر والعجز معادل موضوعي لذلك التوتر الذي يعانيه المبدع ومحاولة إدراك الغامض (المعنى)، فالشعر وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة، وهذا الاتحاد بين الصدر والعجز معادل موضوعي للتخلص من حالة الاغتراب «... التشكيل المكاني في القصيدة (...) معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها»[30] فالفضاء الصوري فضاء نفسي يجلي تسارع الأنفاس بحثا عن المعنى الغامض الغائب.

هذا التوحد يبعث بمصطلح صوفي إلى الذهن هو "الفناء"، بالفناء يتم الاتحاد بين الذات والموضوع فـ «المعرفة الصوفية هي معرفة ذوقية كشفية تتم عن طريق الاتصال المباشر بين الذات العارفة وموضوع المعرفة (المطلق)

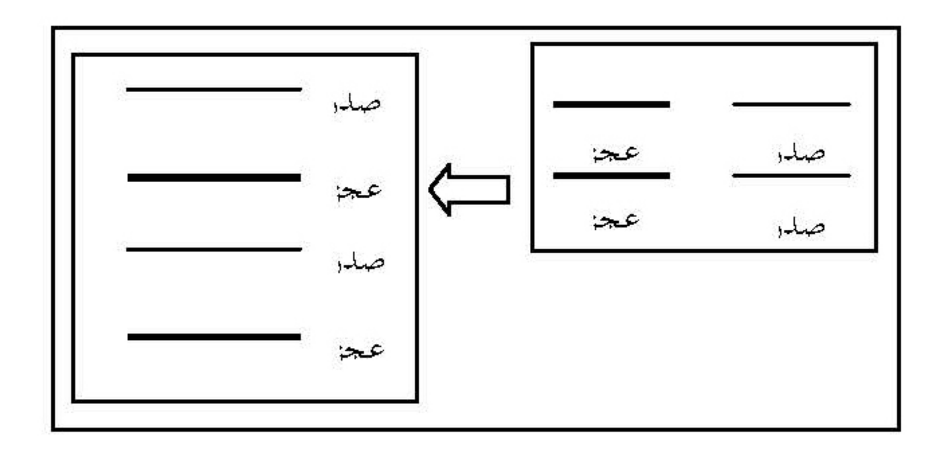
دون واسطة من العقل أو الفكر، ذلك أن هذه المعرفة تلغي المسافة بين العارف والموضوع، ولكن هذه المعرفة لا تنتج اليقين والطمأنينة، وإنما غايتها كما يقول الصوفية (الدهشة والحيرة)...»[31]، إذا نظرنا إلى هذا الفضاء الصوري من زاوية الباب ذي المصراعين، نجد أن الباب صار ذا مصراع واحد وهذا يستلزم وجود صعوبة للدخول إلى باحة المعنى، كما في أبيات من قصيدة "لا أملك إلاك".

أنا يا خضراء عشق.. لم
للأسفار أمره
في الظلال الخضر يا
حسناء... كم عانق وتره
أصحيح أن للحب
لقاء.. قد أسره
ليس إلا الحب ميثاق..
وإلا الوصل سكره[32]

فالملكية تستلزم اجتماع (المالك والمملوك)، العناق يستلزم وجود متعانقين (الصدر والعجز)اللقاء أيضا يستلزم اجتماع ما كان مفترقا، الميثاق هو تأكيد الصلة بين ما كان متباعدا.

2-1-3/ المتداخل (المتشابك):

من القصائد العمودية ما يتشابك الصدر والعجز مع بعضهما البعض كتشابك أصابع اليدين وقد بلغ عددها 17 قصيدة في الديوان، وهي مخالفة للنمطين السابقين.



هذا النوع من القصائد عمودي كالأول،ولكنه كتب فقط بهذا الشكل فلا فرق بينهما ،فإذا كانت القصيدة العمودية في النمط المنفصل الشطرين توحي إلى باب ذي مصراعين بينهما فراغ، وفي النمط "المتحد" صار الباب ذا مصراع واحد موصد أمام الوضوح، أما في هذا النمط الذي يتداخل فيه الصدر مع العجز فإن الباب ذا المصراعين صار ذا مصراع واحد مزدوج مما زاد في سماكته أمام الوضوح أكثر من سابقيه. «.. ومن ثم كان مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة (...) الحداثة الإبداعية هي في أساسها الجوهري حدة وعي مستمر بالتحول»[33]

أروي على شفة الضفاف
قصائدًا خضر الوعود[34]

فهذا التشابك داخل البيت الواحد بين الصدر والعجز هو معادل موضوعي لاغتراب المعنى .

2-1-4/ الحرة:

بلغ عدد القصائد الحرة[35] في "أسرار الغربة" ستة قصائد من مجموع اثنتين وثلاثين قصيدة وهي: (حرام، ثورة صوفية، بين يدي، "إقبال"، معزوفة الألم، شكوى، سراب) «.. هل كان خروج الشاعر الحديث إلى الإيقاع الحر مجرد لعبة شكلية عروضية؟»[36] أم أن الأمر يتجاوز ذلك الشكل إلى توحد الشكل والمضمون؟

إن تفجر الصرح العمودي للقصيدة هو معادل موضوعي لاتساع المعنى وعدم محدوديته وانطلاقه في سماء الغموض، فالشعر فوضى وارتباك وخروج عن الحدود، هذا الغموض ضريبة الكشف عن حقائق جديدة إنها كلعنة الفراعنة.

2-2- التقسيم الثاني: داخل القصائد

2-2-1/ قصائد متقطعة:

المقصود بها تلك القصائد التي قسمت إلى أجزاء منفصلة عن بعضها البعض، وجل قصائد الديوان من هذا النمط (30 قصيدة من مجموع 32). والسؤال لماذا هذا الانقسام الداخلي؟؟ «يرى إدغار ألن بو، أن الوحدة العضوية في الشعر تقتضي أن تكون القصيدة قصيرة، حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشعورية في جلسة واحدة، دون انقطاع يخلخل بناءها ويمنع من تذوقها كاملة»[37] إنها كوجبة لتذوقها والاستمتاع بها لابد أن تكون لقيمات. نجد أن عدد الأبيات يختلف من جزء إلى آخر، فكيف يتجلى هذا الاختلاف ولماذا؟. نجده في أربعة أنماط:

أ/ **المتذبذبة:** فمرة تزيد الأبيات عددا وأخرى ينقص عددها بين الأجزاء وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط (12 قصيدة) منها: هيلانا (الأجزاء سداسية الأبيات ثم ثلاثية ثم سداسية) ولن تموت الحقيقة (8 أبيات، 9 أبيات 4 أبيات، 7 أبيات،14 بيتا).

ففي هيلانا نجد بدايات الأجزاء تبدأ بما يلي: (ج$_1$/ يلوك الحزن أشواقي، ج$_2$/ راحلي تجوب الليل والسفرا، ج$_3$/ بعيد عنك هيلانا، ج$_4$/ تدور.. تدور أشواقي، ج$_5$/ ... يصد الشوق عن رحلاته الملل، ج$_6$/ يزدرد الظلام الأحمر، ج$_7$/ أهيلانا... بعيد عنك يا زيتون أفراحي، ج$_8$/أنهب أنت -هيلانا-...،ج$_9$/... يا قصي السمراء، ج$_{10}$/ وتصحو... ترتوي الأشواق...) فثمة صور تعتمد التشخيص وتتضمن دلالة الألم، المعاناة، واللامعقول.

إن هذا التذبذب في عدد الأبيات معادل موضوعي للتوتر الذي يضمخ الإبداع، والأرجح أن ارتفاع هذا التذبذب هو الذي طغى على العنوان "أسرار الغربة" وضبابية المعنى وراء هذا التوتر.

ب/ **المتنازلة:** بمعنى أن عدد الأبيات تنتقص من جزء إلى آخر، وكان عددها خمسة قصائد، منها (اطمئني أماه: 9 أبيات، 7 أبيات، أربعة أبيات، أربعة أبيات)، ومأواك في الغاب (17 بيتا، 7 أبيات، 4 أبيات، 4 أبيات)، لو قرأت أن كتابي إلى بابلونيرودا، معاهد أحبابي، الشوق الآتي. مثال: قصيدة لو قرأت كتابي إلى «بابلو نيرودا» نجد الأجزاء تبدأ بما يلي: (ج$_1$ إيه.. نيرودا. لو قرأت كتابي لرأيت السماء في الحرف تتلى، ج$_2$/ ... لرأيت الخلود يسقيك نهلا). ج$_3$/ إيه نيرودا قد غضبت.. ولكن لظلام أشقى وأفتك قتلا).

حيث تم الانتقال من المحسوس (السماء) إلى المجرد (الخلود)، ومن العلو (السماء) إلى الأسفل قتل (القبر في باطن الأرض)، إنه انتقال من الفكرة الواضحة الحسية (السماء) (كثرة الأبيات) إلى الفكرة المجردة الغامضة (الخلود) قلة الأبيات، فإذ اتسعت الفكرة ضاقت العبارة.

ج/المتصاعدة: حيث أن الأبيات تتزايد من جزء إلى أخر، وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط أربع قصائد منها ثورة الإيمان (خمسة أبيات ثم ستة أبيات). سفر في مسافة الشوق (3 أبيات إلى ستة أبيات)، أقوى من الأيام، وثيقة شوق إلى الحب الواعد، فكلها توحي بعاطفة كبيرة، ففي قصيدة "ثورة الإيمان" بدئ الجزء الأول بـ (أحارب في ديني وفكري ومذهبي) وفي الأجزاء اللاحقة برزت شروح لهذه المحاربة والصراع من خلال (أنا/هم)، فهذا التصاعد معادل موضوعي للانتقال من الغامض ومحاولة توضيحه، أو انتقال من وجوه غامضة إلى أخرى أقل غموضا، عكس المتنازلة؛ أي من الأقل غموضا إلى الأكثر غموضا.

د/ الثابتة: وهي التي جاءت كل أجزائها تتضمن نفس العدد من الأبيات، وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط ثلاثة قصائد وهي رباعيات وتر جريح، مناجاة، عندما توقظني الذكرى، فثمة عملية سرد في هذه القصائد. ونجد في قصيدة "رباعيات وتر جريح" مسحة من الأسى وعدم التفاؤل (غدي ما عاد يغريني... وكم يغري الغد الخضل) [38] فهذا الثبات في الأبيات معادل لنقص التوتر والسرد الموضوعي.

ومنه فإن هذه القصائد المتجزئة معادل موضوعي لذلك الغموض الآسر الذي يلاحق الإبداع، وما هذه التجزئة إلا تقنية للإحاطة بالمعنى وكشف الحقائق، إنها أشبه ما يكون بالشهيق والزفير أثناء العدو وراء هذا المعنى، ثم التوقف لتغيير الزاوية التي يلاحق بها المعنى.

2-2-2/ قصائد مستمرة:

هي تلك القصائد التي جاءت أبياتها دفعة واحدة، كزفرة واحدة، وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط قصيدتين (أزهار الحنين، إلى صوفية الوجه والثورة)، من مثل: قصيدة "إلى صوفية الوجه والثورة":

تواثـــب الـــرفض...
طوفانـا مـن الغضـب
على دمي
الــرفض يـا حســناء
ملتهـــــــــــــــب
فعــــانقي الموجــــه
الخضــراء.. والــتهي[39]

فكل من (الطوفان، الدم، الموجه، اللهب) تدل على الحركة السريعة.

يلاحظ أن"أسرار الغربة" كانت قصائده عمودية متشابكة في جلها وكأنه باب من طبقتين سميكتين، يقف أمامه القارئ مذهولا، وهذا ما تجلى في ضيق البيت الشعري وسماكته، ووجود القصيدة الحرة كان معادلا موضوعيا لاتساع المعنى وعدم محدوديته فانفجر الفضاء الصوري العتيق ليسمح للمعنى برحلاته السندبادية.

كما أن قصائد الديوان جاءت متجزئة على ذاتها (متعددة الأقنعة) للإحاطة بالمعنى ومحاولة إغرائه للاستسلام، ومن يوتوبيا[40] الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي يشد البحث رحاله.

3- الفضاء النصي: *Espace textuel*

بعد الفضاء الصوري يتم الانتقال إلى اكتشاف بدائع بصرية أخرى وهي الفضاء النصي. «.. إن الفضاء النصي، هو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة»[41] فالفضاء النصي بمثابة الجدار الناتج عن عملية البناء من خلال ما يحتويه من فراغات أشبه ما تكون بالباب أو النافذة يطل من خلالها على القارئ، فيكون الفضاء النصي عتبات لابد من تخطيها.

3-1- جهة الكتابة على الورقة:

اختيار جهة الكتابة على الورقة يعطي برقية جمالية للقارئ. يلاحظ أن قصائد أسرار الغربة جاءت الكتابة فيها على الجانب الأيمن وهي: «دلالة

محاولته في الاندماج داخل المجتمع وانفتاحه على عالمه وبيئته وطموحاته وآماله في التقدم وإثبات الذات وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك»[42] إن محاولة الاندماج في المجتمع معادل موضوعي للتخلص من الغربة التي يعيشها الإبداع، من مثل قصيدة "معاهد أحبابي":

هنا كان أحبابي.. وكان
الهوى فنا
يبث لهيب الشوق في دربنا
لحنا[43]

لعل هذا ما أقام تشبيه الشعراء بالأنبياء؛ فالنبي ينأى عن مجتمعه ينتظر نزول آيات ربه عليه ليعود بها إلى مجتمعه مبشرا بحياة مثلى، فالأحباب هنا رمز المجتمع والدرب رمز الاغتراب.

3-2- الخطوط الأفقية:

الكتابة في أسرار الغربة اختارت التوازن الأفقي لتمثل «الثبات والتساوي والاستقراء والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم»[44] فالقصيدة عملية تفريغ واستشفاء للشاعر «إن الأديب يتخفف بالأدب، والشاعر يتداوى إلى حد كبير بالخلق، والإبداع الفني هو إفراغ وتنفيس وتطهير، وهو تحليل نفسي، يتولاه الأديب بنفسه لنفسه، والإبداع الأدبي بالنسبة لأديب يعاني هو غذاء»[45] فالشعر حياة.

أقسمت يا حبيبتي بأنك الحياه[46]

فالقصيدة حياة الشاعر؛ لأنها معادل موضوعي تخلصه من اغترابه.

3-3- حجم الكتابة:

لحجم الكتابة بلاغته «فالخطوط الكبيرة تكون عادة لأناس منبسطين يحبون الوضوح، وكما نقول ما في قلوبهم تسرع ألسنة أقلامهم إلى الإعلان عنه»[47] ولعل هذا يعيدنا إلى تشابك الصدر والعجز فلولا الخط الكبير لأمكن

كتابتهما في سطر واحد، فالشاعر في حالة بوح للقصيدة عن ما في قلبه وإن ابتعد عن العقل، والقلب له مكانته:

ملأت فؤادي بالسنى
البكـــــر حســـــبة
لرب.. له الكون العظيم
يســـــــــــبح
فقلبي بنور الحق نشوان
مهتـــــــــــد
وروحي بإشراق الهداية
يصـــــــــدح(48)

فالفؤاد امتلأ والقلب نشوان، كما أن الخط الكبير «يدل على أن الشخص موضوعي بدرجة كبيرة، ذو نزعة عملية (...) له خيال واسع...»(49) والشعر خيال.

3-4- **علامات الترقيم:**

يرى بنيس«أن النص دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده ،إذ يصحب الخط الفراغ »[50]، ما هي علامات الترقيم التي لجأ إليها" أسرار الغربة"؟

أ-النقاط:

النقاط التي وردت بين الكلمات لها دلالتها «يقال إن الإلهام يظهر بعد فترة من الراحة والكمون مفيدا من أثر تلك الراحة نفسها، ذلك أن تلاشي الانتباه يحرر التفكير من بعض الطفيليات التي تكون عقدا تعوق التفكير في سيره...» (51) فتلك النقاط التي تتضمنها الأبيات الشعرية معادلات موضوعية للراحة واختيار طرق آمنة لملاحقة المعنى، كما في هذه الأبيات:

أقســـمت يـــا حبيـــبي
بالمبــــــدع الخــــلاق
بالشوق ينمو.. بالهوى في
لهفــــــة الأحــــداق
باللهب القدسي جمـرا...
يزهـــــر الأشـــــواق
بخصـــلة تنثـــال عطـــرا
عاشـــقا... رقـــراق[52]

النمو
الالتهاب
الانثيال

كلها تحمـل دلالـة الانطـلاق إنـه توقـف لإعـلان اسـتمرار الرحلـة مـن جديدة «المؤلف يدله [يدل القارئ] علـى الطريـق، وهـذا كـل مـا يسـتطيع أن يفعل. والمعالم التي يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ علـى القارئ أن يملأه، ثم عليه –بعد ذلك أن يتجاوز هـذه المعـالم إلى مـا وراءهـا»[53] وكأن تلك الفراغات كتبت بالحبر السري فهي أسرار تضـمنها "أسـرار الغربـة"، فالنقاط التي تتخلل الأبيات (...)تحمل دلالة الحذف ،الانسيابية التدفق، لـيس لها معنى أحادي اللا محدود.

ب-الاستفهام:

يحفل الديوان بعلامة الاستفهام أكثر من غيرها من مثل:

ويزدرد الظـلام الأحمـر
المجنـــون مـــن أمســـي
أمـــا انبثقـــت ينـــابيع
الضـــياء الحـــر مـــن
أمســـــــــــــي؟
أمـا غنـى بموال رخـيم
النـــبر... والهمــــس؟
أمـــا اكتحلـــت مآقيـــه
بأضواء الهوى القدسي؟
أمـا سـافرت هيلانـا...

على أبعاده اللعس؟[54]

فهو استفهام متعدد عن (البصري(الضوء)، السمع (موال، همس)، الحركة(سافرت...)) فـ «الشاعر لا يتبين ما يقول حتى يقوله، لكن ثمة حالة روحية ضبابية تعتريه وتحثه على الكتابة.»[55] وتعد كثرة علامات الاستفهام معادلا موضوعيا لحالة الغموض التي أمام المبدع، فالأسئلة التي تطرح أكثر من الإجابات ليظل المعنى مستترا بمظلة علامة الاستفهام.

ج-التعجب:

تأتي علامة التعجب تالية لعلامة الاستفهام من حيث النمو في هذا الديوان. من مثل:

ومن يتغنى بالديانة..
بالهدى
كمن يتغنى بالرباب..
ويشعر !
فريقان من أهل
التقدم.. أخطأ
سبيلها للحق.. أعمى
وأعور !
⋮
وأصبح في ركب
الحضارة سائرا
وأن كان أعمى.. فهو
أحور مبصر !

«ومعنى التعجب أنه [المبدع] لا يستطيع أن يحسم القضية تماما»[56] ولعل هذا ما جعل (العمى، العور، الأحور) تظهر فكلها متعلقة بالرؤية؛ ولكن تصب في اللارؤية التي تكون معادلا موضوعيا للضبابية الدلالية، يقول رولان بارت«إن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، و بدونها لا يعود

النص نصا، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة ، بل توجهها فقط»[57] فعلامات الترقيم توحي بعجز اللغة، وفتح لمجال الإبداع أمام القارئ.

نجد الفضاء النصي بكل نقاطه يؤيد ما سبقه من دراسة للصورة، والفضاء الصوري في جانب الغموض وغياب الدلالة المحددة.

ارتحال العين الباصرة في صورة الغلاف بألوانها، وأشكالها، وفي الفضاء الصوري بهندسته العمودية والحرة، وبقصائده المتجزئة، وفي الفضاء النصي بنقاطه، واستفهاما ته وتعجبا ته؛ يكشف أن القصيدة المكتوبة، ومنه الديوان المكتوب يخبئ جمالا بصريا يأبى أن يهمش عن حقل الأسلوب، ومن الجمال البصري إلى جمال آخر وهو السمع.

الهوامش

---

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي،، ط(1). لبنان، المغرب، 1991، ص(117). نقلا عن: القلقشندي: صبح الأعشى، ج(2)، ص(436).

(2) خالد قطيش: الخط العربي وآفاق تطوره، ديوان المطبوعات الجماعية، دط، الجزائر ، 1986، ص(17).

(3) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)،).. تدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية. . د ط. لبنان2002م ، ص(330).

(4) فتح الله احمد سيليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية للنشر والتوزيع،، دط، مصر1990، ص(33). نقلا عن:

René Wellek «stylistics poetics and criticism» in literary style: a London and new York, 1971, p(70).

(5) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط(3)، ص(44-45) نقلا عن أبو حامد الغزالي: معيار العلم، ت: سليمان دنيا، دار المعارف، دط ، مصر ، 1961، ص(85).

(6) عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل، دط ، الجزائر ، 2005 ، ص(127).

(7) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع،، دط الجزائر ، 2005، ص(41). نقلا عن:

Ronald Braths : l'obvie et l'obtus, essais critiques III, ed : du seuil, 1982.

(8) المرجع السابق، ص(151-152).

(9) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط(3)، ص(129-130).



(*) nm: الرمز nm اختصار nanomètre وهي وحدة لقياس طول الموجة من الضوء. ينظر: احمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، ط(2)، 1997، ص(31).

(10) المرجع السابق، ص(31).

(11) المرجع نفسه، ص(92).

(12) المرجع نفسه، ص(112).

(5) المرجع نفسه، ص(126).

(13) المرجع نفسه، ص(185).

(14) المرجع نفسه، ص(183-185).

(15) مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط(2)، الجزائر، ، ص(38).

(16) المصدر نفسه: ص(49).

(17) المصدر نفسه: ص(67).

(18) المصدرنفسه: ص(33).

(*) «الفرق بين الصراط والطريق والسبيل أن الصراط هو الطريق السهل (...) والطريق لا يقتضي السهولة، والسبيل اسم يقع على ما يقع عليه الطريق وعلى ما لا يقع عليه الطريق». ينظر: أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: حسام الدين القدسي، دط، ص(246).

(19) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(161).

(20) مصطفى الغماري: أسرار الغربة،ص(51).

(21) المصدر نفسه: ص(185).

(22) عبد الرحمن بوزيدة: قاموس الأساطير الجزائرية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية،، دط، الجزائر2005، ص(69).

(23) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(37).

(24) المرجع نفسه: ص(140).

(25) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(241).

(26) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية دط ، الجزائر، ، 1991 ، ص(299).

(27) محمد الماركي: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ط(1)، ص(139).

(28) المرجع نفسه: ص(139) نقلا عن: ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، البيضاء، ج(1)، ص(174).

(29) أسرار الغربة: ص(122).

(30) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط(3)، ص(126).

[31] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2005/2004، ص(57).

[32]أسرار الغربة: ص(159-160).

[33] عبد الله حمادي: الشعرية بين الإتباع والابتداع، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط(1) الجزائر، ، 2001، ص(199).

[34]أسرار الغربة: (154).

[35] وأطلق عز الدين الأمين عليها اسم شعر التفعيلة عام 1962 وهكذا وهب لها اسما أنثويا، ينظر: عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط(2)، ص(22).

[36] عزيز لعكايشي: أسئلة القصيدة الحرة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع(18)، ديسمبر، 2002، ص(193).

[37] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، دط ، ص(159) ، نقلا عن : موسوعة أدباء أمريكا ، د : نبيل راغب، ص(113). نقلا عن : الرمزية في الأدب العربي ، د : درويش الجندي ، ص (55).

[38]أسرار الغربة: ص(135).

[39] المصدر السابق: (149-151).

[40] يوتوبيا: «كلمة لاتينية تعني: في اللامكان أو مكان الفضاء وقد اصطلح على أنها مدينة خيالية وظفها الكاتب الإنجليزي توماس مورو 1516 بوصفها تضم أمة تعيش حياة سعيدة وتحكمها حكومة مثالية، وهي المدينة الفاضلة في حلم الشعراء...». نقلا عن: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط الجزائر، ، 1993، ص(121).

[41] محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(233).

[42] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(140).

[43]أسرار الغربة: ص(89).

[44] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(135).

[45] عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية (علم النفس والطب النفسي)، مكتبة مدبولي ط(2)، مصر، ، 2003، ص(18).

[46]أسرار الغربة: ص(140).

[47] عبد المنعم حفني: الموسوعة النفسية، ص(71).

[48]أسرار الغربة: ص(31-32).

[49] فؤاد عطية: خطك يكشف أسرارك وأعماقك؟ جريدة اقرأ، المؤسسة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ع(15)، 2006، ص(20).

[50] محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)،ص(221)

[51] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ، دار الأندلس دط ، لبنان، ، دت ، ص(12).

[52]أسرار الغربة: ص(139).

[53] جان بول سارتر: ما الأدب، ت: محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر دط ، مصر، ، دت ، ص(51-52).
[54]أسرارالغربة: ص(39).
[55] عبد الله العشي: زحام الخطابات، دط، ص(33).
[56] مصطفى ناصف: الوجه الغائب، دط، ص(99).
[57]رولان بارت ،الدرجة الصفر للكتابة،ت،محمد برادة،الشركة المغربية،ط(3)،1985،ص(90-91)

دلالة الأصوات المكرورة في تائيّة الشّنفرى

أ.هارون مجيد
جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف

ملخص:

إنّ اعتدال نسق الكلام العربي وحسن وقعه على الأسماع وصولا إلى الأنفس يقوم على توالي الأصوات عن طريق تتابع مخارج حروفها وصفاتها (حسن التأليف)؛ وما تتطلبه من جهد ونفَسٍ وانسجام (قانون اقتران الحروف). فبتصويت الكلمة العربية نجدها في غالب الأحايين دالة على معناها في ذاتها .وهذا ما اهتممنا به في بحثنا ،إذ أحصينا أهم مخارج الحروف وصفاتها وربطناها بالجانب الدلالي محاولين استنطاق" تائية الشنفرى" مع التركيز على أهمية تكرار بعض الأصوات وعلاقتها بنفسية الملقي والمتلقي (المستمع أو القارئ) والمعنى العام للقصيدة(الدلالة الشعرية).

Resume :

L'aisance de la parole dans la langue arabe et son impact positif sur l'auditeur sont du une bonne succession et une meilleure articulation des sons. Ainsi les règles de la prononciation et l'harmonisation des phonèmes.

En prononçant les mots arabe . on remarque que dans la plupart des cas ils sont significatifs(relations entre signifié et signifiant).et c'est ce que nous avons traité lors de notre recherche .nous avons donc recensé les point d'articulation et leurs caractéristiques.que nous avons mis en relation avec leurs significations tout en essayant d'analyser le phonème chez **«taiate e-chanfara »** en insistant sur l'importance de la redondance des sons et sa relation avec l'esprit (état d'âme) de l'émetteur (poète) et du récepteur (auditeur/lecteur)et le sens général du poème (signification poétique)

OOO

إنّ تسلسل الأصوات واتّصالها الوثيق بعضها ببعض، يقوم على قانون المجاورة ضمن السلسلة الكلامية بين مخارج الأصوات وصفاتها ، إذ يتأثر نطق

الصوت الواحد بالأصوات السابقة واللاحقة بما تحمله من معاني. فالانسجام بين هذه الأخيرة يحقق نسجا موسيقيا منطوقا ومسموعا وصولا إلى الدّلالة المنشودة، وهذا ما عمدنا إليه حين رغبنا في الكشف عن الجوانب الصوتيّة الموقّعة والبانية للنصوص الشعرية، محاولين استنطاق القديمة منها وإخضاعها لمناهج حداثية إيمانًا بما تحمله من قدرة على مسايرة روح العصر. فوقع اختيارنا على **تائية الشّنفرى** لأنّها تستجيب لمتطلبات البحث الصّوتي .

- **الشنفرى: نسبه / مولده / استرقاقه / وفاته/ شعره.**

- نشأته: هناك اختلاف بين الرّواة حول نسب الشنفرى ومن أهمّ ما ورد حول ذلك :

1. أنّه "ثابت بن أوس الأزدي"[1] أحد الشعراء الصّعاليك* المعروفين في الجاهلية، وهو من أصول يمنية فهو قحطاني من الأزد. أما بالنسبة لاسمه هذا فهناك من أوله إلى كنية حيث نجد أنه" سمي بالشنفرى (غليظ الشفاه) وهذا لقبه وكان من أعدى العدائين العرب"[2].

2. إنّ الشنفرى من "الأوس بن الحجر بن الهنئ بن الأزد، وأنّ بني شبابة أسروه وهو غلام صغير حتى أسرت بن سلامان أحد عناصر بني شبابة ففدوه، فكبر عند أحدهم إلى أن خاصم ابنته فأقرّ بقتل مائة منهم جزاءً بما استعبدوه"[3].

3. أمّا الرّواية فأرجعت غزوة الشنفرى لبني سلامان بـ"أنّ أحدهم وثب على أبي الشنفرى وقتله وهو صغير، فارتحلت به أمّه إلى فهم إلى أن بلغ أشدّه فتأثر لأبيه"[4].

من خلال هذا نجد أنّ الرّوايات مختلفة فقط في سبب إغارته وفتكه لبني سلامان.

- الحدس بمولده:

من أصعب الأمور على دارس الأدب الجاهلي هو تحديد الزّمن لكثير من الأحداث، خاصة في البحث عن ميلاد شاعر عظيم، لكن يمكننا أن نقول إنّ

مولده كان قرابة العهد بالإسلام، ودليلنا "أنّه كان على صلة بشاعر صعلوك أسلم في ما بعد اسمه أبو خراش الهذلي"[5]، حيث نجد هذا الأخير عاش حتى خلافة عمر بن الخطاب الّذي انتهت خلافته عام 24هـ.

- <u>وفاتـه:</u>

مات الشنفرى قتلاً؛ وتختلف الرّوايات حول مقتله، إلاّ أنّ الأخبار تكاد تتفق على أنّه بعد هربه من بني سلامان أقسم على أن يقتل 100 رجل منهم، فكان يترصّد الواحد تلو الآخر إلى أن بلغ 99، "ثمّ احتال بنو سلامان عليه فقبضوا عليه بمساعدة أحد العدائين هو أسد بن جابر، عند نزوله إلى مضيق قصد شرب الماء وقتلوه عندها حوالي سنة 552م، واجتزوا رأسه وطرحوه إهانة له. إلاّ أنّ رجلاً منهم مرّ بجمجمته يومًا فرفسها فدخل في رجله عظم من الجمجمة فاهتاجت رجله ومات منها، فكان هذا الأخير هو تمام المئة"[6].

- <u>شعــــره:</u>

جاء شعره وليد الفطرة، فقد كان ابن القفار عشير الضواري، فجاء شعره صورة لهذه الحياة: خشن الفكر والصّورة والتّعبير "كما جاء صادق القول دقيق التّصوير ينقل الكلام الوضعي والصّورة الحقيقية"[7].

ومن أهمّ العوامل المؤثّرة في شعره:

1. اتصاله بمشاهير شعراء **الصّعاليك**[*].
2. أثر النّظام القبلي في حياته.
3. الفوارق الاقتصادية والاجتماعية وتأثيرها في نفسيته.
4. الصّعلكة والصّعاليك ومذهبهم الاقتصادي والاجتماعي.

<u>مناسبة القصيدة :</u>

"لمّا ترعرع الشنفرى جعل يُغيرُ على الأزد مع فهم، فيقتل من أدرك منهم، ثم قدم منى وبها حازم بن جابر (قاتل والده)، فقيل له: هذا قاتل أبيك، فشدّ عليه فقتله، ثم سبق الناس على رجليه، وبعد ذلك نظم لهذه الأبيات"[8].

1- <u>يقول الشنفـــرى[9]:</u>

1-ألَا أمُّ عمرٍو أجْمَعَتْ فاستقلَّتِ   وما ودَّعَتْ جيرانَها إذْ تولَّتِ
2-فقد سَبَقَتْنَا أمُّ عمروٍ بأمرِها   وكانت بأعناقِ المطيِّ أظلَّتِ
3-بعينَيَّ ما أمْسَتْ فبانتْ فأصْبَحَتْ   فقضَّتْ أموراً فاستقلَّتْ فوَلَّتِ
4-فواندماً بانتْ أُمامةُ بعدما   طمِعْتُ فَهَبْها نِعْمةَ العيشِ ولّتِ
5-أُمَيْمةُ لَا يُخْزي نَثاها حَلِيْلَها   إذا ذُكِرَ النِّسوانُ عَفَّتْ وجلَّتِ
6-يُحلُّ بمنجاةٍ من اللَّومِ بيتُها   إذا ما بيوتٌ بالملَامةِ حلَّتِ
7-فقد أعجبتني لَاسقوط قناعها   إذا ما مشَتْ و لَا بذات تلفُّتِ
8-كأنّ لها في الْأرض نِسيًا تقصّه   على أمّها وإنْ تكلِّمكَ تَبْلَتِ
9-فدقَّتْ وَجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ   فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ
10-تَبِيْتُ بُعَيْدَ النَّوم تُهدي غبوقَها   لجاراتها إذا الهديَّةُ قَلَّتِ
11-فبِتْنا كأنَّ البَيْتَ حُجِّرَ حَوْلَنا   بِرَيْحانةٍ رِيْحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ
12-بريْحانةٍ منْ بطْنِ حَلْيَةَ أمرعَتْ   لها أرَجٌ ما حولها غيرُ مُسْنِتِ
13-غَدَوْتُ منْ الوادي الذي بين مِشْعَلٍ   وبين الجبَا هيهاتَ أنْشأْتُ سُرْبَتي
14-أُمشّي على الْأرْضِ التي لن تُضيرَني   لِأكسَبَ مالًا أو ألَاقِيَ جُمَّتِي
15- إذا ما أتَتْني مِيْتَتي لم أبالِها   ولم تُذْرِ خالَاتي الدّموع وعمّتي
16-وهنِّئَ بي قَوْمٌ و ما إنْ هَنَأْتُهُمْ   وأصْبَحْتُ في قومٍ وليسوا بِمَنْبِتِي
17-وأُمُّ عِيَالٍ ،قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ   إذا أطْعَمَتْهُمْ أوْتَحَتْ وأقَلَّتِ
18-تخافُ علينا الجُوْعَ إنْ هِيَ أكْثَرَتْ   و نحنُ جِياعٌ أيَّ آلٍ تألَّتِ
19-عُفَاهِيَّةٌ لَا يُقْصِرُ السِّتر دونها   و لَا تُرتجى للبَيْتِ إنْ لم تُبَيِّتِ
20-لها وَفْضَةٌ فيها ثلَاثونَ سيحفًا   إذا ما رأتْ أولى العَدِيِّ اقْشَعَرَّتِ
21-وتأتي العَدِيَّ بارزًا نِصْفُ ساقِها   تَجولُ كعَيْرِ العانَةِ المُتَفَلِّتِ
22-إذا فَزِعَت طَارَتْ بأبيضَ صارِمٍ   ورامَتْ بما في جَفْرِها ثمّ سلَّتِ
23-حسامٌ كلوَنِ الملح صافٍ حديدُه   جُرازٍ كأَقْطاعِ الغديرِ المُنَعَّتِ
24-تراها كأذنابِ المطيِّ صوادرًا   وقد نَهِلَتْ منه الدِّماءَ وعَلَّتِ
25-قتلنا قتيلًا مهدياً بملبد   جمار منى وسط الحجيج المصوّتِ
26-سنُجزي سلَامانَ بن مفرج قَرْضَهُم   بما قدَّمَتْ أيديهُمُ وأزَلَّتِ
27-شَفَيْنا بعبدِ الله بَعْضَ غَليلِنا   وعوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ اسْتَهَلَّتِ
28-ألَا لَا تزرني إن تَشَكَّيْتُ خُلَّتي   كفاني بأعلى ذي الحُمَيْرَةِ عِدْوتي

29-وإنّي لـحلوٌ إن أرِيْدَتْ حلَاوتـي   ومُـرٌّ إذا النَّـفْـسُ الصدوفُ اسْتَمرَّتِ
30-أبـيٌّ لِما يَـأبَـى سريعٌ مباءَتـي   إلى كلِّ نَفْسٍ تنتـحـي بـمَـوَدَّتي[10]

3- تلخيـص مضمون القصيـدة:

في تائيته المفضليّة المشهورة والّتي بين أيدينا يحدّثنا عن غزوة له لبني سلامان أعدائه الألداء، على رأس جماعة من رفاقه الصّعاليك، وهو يبدأ الحديث برسم صورة لرفاقه صورة سريعة ولكنّها قويّة ومحيّرة، فهم جماعة من المغامرين قد أحمرت قسيهم.

فهو يأخذ في وصف خروج رفاقه ،فيحدد الموضع الّذي اجتمعوا فيه بأمره تحديدًا جغرافيا وزمنيا دقيقًا، ثمّ يذكر الدّافع إلى هذه المغامرة إلى أن ينتهي إلى اقترابه من هدفه حيث يراوح أعداءه ويعاديهم بغاراته، ثمّ يعود للحديث عن أحد أهمّ رفاقه وهو تأبط شرا الّذي كان يتولى أمر "التّموين" بطريقة طريفة ومداعبة فهو في نظره "أمّهم" الّتي تقوم على قوتهم.

تشكل هذه القصيدة فسيفساء صوتية جميلة، تراوحت أصواتها بين مجهورة دالّة على العظمة وحرارة الموقف والحياة بمختلف صراعتها وبين قطبيها المتنافرين - الخير والشّر -، وأخرى مهموسة توحي بأنين صاحبها، بعضها انفجاري شديد شدّة الألم والثّأر، والأخرى ليّنة مرنة موحية لنا بحديث الذات. ووردت أخرى موحية لنا بالانطلاق في الأفق البعيد ، أو بإطلاق الشّاعر عنان لسانه حتى يعبّر عمّا يعتمل في صدره من متناقضات رسبتها في قلبه هذه الحياة. فكل لون من هذه الألوان لم يكن عبثا وهذا ما يرقى بالإيقاع العام للقصيدة، وهذا التّشكيل من الحروف والأصوات يترك أثرًا واضحاً على جسد القصيدة؛ فكلّما "اختلفت أحوال الحروف حسن التّأليف"[11] ،وها هنا تأكيد على نوع من التّناوب والتّراكم .فكيف تفاعلت هذه الأصوات وتلك مهيمنة ودالة متوّجة لإيقاع الكلمات الّتي وردت فيها؟

لكلّ حرفٍ بصوته وإيقاعه مكانته الّتي لا تقارن بما هو عند غيره؛ فمثلاً "الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف ولا الطّاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير..."[12]،

حيث إنّه لكلّ حرفٍ صوته وخصوصيته الّتي تميزه عن غيره، لذا اشترط اختيار "ملافظ الحروف وانتظامها وصيغها ومقاديرها"[(13)].

لكن قبل الفصل في تلك العلاقات المتبادلة بين الصّوت والدلالة عامة، لنقف عند أوّل كلمة وردت في مطلع القصيدة لكونها الموضع و الرّكيزة في بناء القصيدة ،حيث أنّه على الشّاعر "مراعاة تلك المهام التّوقيعية في مواضع من سيرورة الخطاب منها الاعتناء بالمطالع الّتي هي محل ارتكاز"[(14)] .

فإنّ المتبصّر لمطلع القصيدة يجد (ألا) وهي أداة استفتاحية تنبيهية، قد تكون استفهامية حول أمر ما قصد التّأكيد: فقد استعملها شاعرنا ها هنا منزاحًا عن فكر الجماعة، فهو قد يرى ما لا يراه غيره، أضف إلى ذلك أنّه في التّحليل السيميائي للأداة نجد إيحاءً بالمنزلة "بين السّكون (الجمود) والنشاط (الانفعال)"، فشاعرنا منفعل لموقف معيّن، فالصّورة بدأت تتضحِ لنا حيث أنّ الألم بنخر العظم واللّحم منه،ممّا جعله مضطربًا متسائلاً محذراً مؤكداً لما قد يفعله. بدليل أنّه بدأها (بالألف)، فهو صوت انطلاقي مجهور صائت يدلّ على انطلاق وبداية عمل محدّد، كما أنّه يُلفِتُ الأنْتِبَاهُ به ،وهو دليل واستجابة لأمر ما كما هو موضّح في مناسبة القصيدة.

ثمّ يتبعه حرف (اللاّم) وهو حرف مجهور كذلك يوحي بثقل واستطالة وحتى بألم في الأعماق لأمر متجدّد حسب الظّروف، ثمّ نجده يستعمل الألف الممدودة ليترك المجال مفتوحًا لهذا الألم حتى يبلغ مقصده ،بل إنه يشدّ انتباه المرسل إليه مدّة أطول للسيطرة على نفسيّته، وأما بالنّسبة للكلمة الّتي تليها (أمّ) فهو يستهلها بحرف انطلاق كما جرت العادة عنده ثم يليها حرف الميم بإشارة صوت أغنّ يصحبه صوت من الأنف عند النّطق به موحيًا بالحزن والحنين بل وحتى الأنين .

ثمّ لنلاحظ التّتابع الصّوتي (مخارج الحروف) في الكلمتين:

ألا: "أ/ل/آ" التسلسل من الدّاخل إلى الخارج .

أمّ:" أ/م" التسلسل من الدّاخل إلى الخارج.

* إنّه هنا دليل على إخراج مكبوتاته وآلامه من باطنه بردّة فعله هذه على الواقع بطريقة ما. إنّ الأصوات تتناسب مع إيقاعها مجسّدة معنى محدّدا، فمنها ما يعين "على الهمس و منها ما يعين على القوّة وأخرى تعين على الفحيح"[15] ، وعلى هذا نرى الشّعراء القدامى مثلاً: "كانوا يأتون بألفاظ تناسب أصواتها الموضوع الّذي يطرقونه؛ فألفاظ الغزل جرسها رقيق، وفي الحرب لها قوّة قارعة، وحروف الرّثاء ترن بحزن عميق"[16].

فانطلاقًا من هذا تعدّ القصيدة الشّعرية- خاصّة القديمة منها- مجالاً خصبًا لإبراز مساهمة الصّوت المفرد بإيقاعاته المختلفة في إشعاعات متعددة، قد تخرج عن وعي الشّاعر وقبضته، وهذا ما يدخل ضمن عبقرية اللّغة من خلال الهيمنة الصّوتية التنغيميّة "إنشادية الأصوات" ،والحرص على المخارج قصد الوصول إلى نفسية المتلقي، فالصّوت غالبًا عندما يتردّد بل ويتكرّر موقّعًا فهو مرتبط بعاطفة الأديب، تتابع الأصوات ينتج لنا تراكيب مختلفة تجعلها بؤرة إيقاعية تلفت النّفس البشريّة متسائلة "عن أسباب تواترها على هذا النّحو دون غيره من الهيئات"[17].

وهذا ما يطبعها بسمة "التّداعي الصّوتي حيث تتداعى أصوات الحروف في شبه تكامل معجمي سحري الأداء"[18]، سنحاول تجليه في بعض الأبيات من قصيدة اخترناها كمـادّة للتّطبيــق.

لكن قبل الولوج إلى هذه الدّراسة علينا أن نقرّ أنّ الصّوت العربي له خصوصية يتفرّد بها دون الكثير من اللّغات الإنسانية الأخرى، فالمتتبع للكلمات العربية والمستلذّ لإيقاعاتها والمتأمّل في مخارجها وصفاتها يخرج بنتيجة مفادها أنّ الأصوات وأجراسها تطابق معانيها. فلنحقق مثلاً في الفعل: دخل {د.خ.ل} تركيزنا يكون على تتابع المخارج من الأمام إلى الخلق (من الخارج إلى الدّاخل)، فعل الدّخول وجرسه وعكسها خرج {خ.ر.ج} من الدّاخل إلى الخارج. وقد تطرّق إلى هذه القضية ابن جنّي في (الخصائص) عاملاً على سياق الحروف "فكان العربي يصوّر الأحداث والأشياء والحالات بأصوات حروفه"[19].

واعتمادًا على التّأثير الصّوتي في إيقاعيّة الألفاظ والعبارات والتّراكيب ،جعل الدّارسون المعارف القديمة "منطلقًا لفتوحات رياديّة تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النّصّ من معان قد لا يحملها النصّ أصالة، وإنّما يقوم الصّوت بشحنه في اللّفظ والعبارة والتّركيب عن طريق التّوتر الحاصل من المعاودة والتّكرار والهيمنة"[20] . فالمقصود هنا هو أنّ الدّلالة الموسيقية لا تكمن في المعاني المباشرة أي العلاقات بين الدّال والمدلول فقط بل بتكرار ومعاودة وهيمنة الأصوات وتماثلها (إيقاع داخلي) ضمن الألفاظ كوحدات صغرى والعبارات كوحدات كبرى وفق تركيب وسياق عام ومنه الانزياح من العلاقات الاعتباطية إلى "العلاقات النفسيّة الإيقاعية داخليًّا وخارجيًّا"[21].

" فعمل تتابع أصوات الحروف يتحدّد بتأثيراتها اللّسانية السّمعية في قيامها بوظيفة مجاذبة الأحوال النّفسية والانفعالات البانية للّحظة الجمالية، فعبر طغيان أجراسها مرّة وخفوتها مرّة أخرى تنقل الذّات المتفهّمة للموقف الشّعري من الموقف الهامشي الخارج عن تفاعلات الخطاب إلى الانغماس في بؤرة تفاعل المكوّنات الإيقاعية"[22].

وقوفًا عند ما أقرّه حبيب مونسي نقف على مشارف تائية الشنفرى تحليلاً وتطبيقًا وذلك لما تستوفيه من شروط معاودة الأصوات وتكرارها وهيمنتها وكذا إيقاعاتها.

1- جدول إحصائية الحروف المكرورة في التائية وأهم صفاتها:

البيت / الحروف	أ	ألف مد	ب	ت	ث	ج	ح	خ	ق	ر	ز	ن	ع	غ	س	ش	م	و	ي	ه	ط	ظ	ض	ص	ل	ف	ك	د	ذ
1	6	3	/	6	/	2	/	/	1	2	/	1	2	/	1	/	5	4	1	1	/	/	/	/	5	1	/	2	1
2	5	4	3	3	/	/	/	/	3	2	/	3	2	/	1	/	5	2	2	1	1	1	/	/	3	1	1	1	/

/	/	/	4	4	1	2	/	/	/	3	2	3	/	2	/	1	2	/	1	2	/	1	/	/	7	3	3	4	3
/	2	/	2	3	/	/	/	1	2	1	2	6	1	/	/	4	3	/	/	/	/	/	/	/	5	3	6	2	4
2	/	1	2	4	/	/	/	/	2	4	2	2	/	1	/	1	4	1	1	/	1	1	1	1	3	/	6	3	5
1	/	/	/	8	/	/	/	/	1	3	2	6	/	/	/	/	2	/	/	/	/	2	1	/	5	4	6	3	6
2	1	/	3	3	/	/	/	1	1	1	2	2	1	1	/	2	2	/	/	3	/	/	1	/	5	2	7	2	7
/	/	3	1	6	1	1	/	/	3	1	1	3	/	1	/	1	4	/	1	1	/	/	/	/	4	1	3	5	8
/	1	2	2	5	/	/	/	/	/	/	4	2	/	3	/	/	7	/	2	2	/	1	3	/	5	1	1	4	9
1	3	/	/	5	/	/	/	/	4	5	1	1	/	/	1	1	2	/	1	1	/	/	1	/	6	4	5	3	10
/	/	1	1	4	/	/	/	1	/	3	1	/	1	/	/	1	5	/	3	/	/	4	2	/	5	3	4	3	11
/	/	/	/	3	/	/	/	1	2	3	1	4	/	1	1	1	4	/	4	/	/	3	1	/	4	1	4	2	12
1	2	/	/	4	/	/	/	/	2	6	3	2	2	1	1	1	4	/	1	/	/	/	1	/	4	4	3	5	13
/	/	1	/	7	/	2	/	/	/	6	1	4	2	1	/	/	2	/	2	1	/	/	1	/	3	1	3	8	14
2	1	/	/	5	/	/	/	/	1	5	3	7	/	/	/	2	1	/	1	/	1	/	/	/	7	1	6	4	15
/	/	/	1	1	1	/	/	/	3	3	7	5	/	1	/	/	5	/	/	2	/	1	/	/	3	4	2	4	16
1	2	/	/	3	/	/	/	1	3	1	4	5	1	/	/	2	/	/	/	3	/	1	/	/	7	/	2	5	17
/	/	1	1	5	/	/	/	/	1	5	2	/	/	/	/	2	4	/	1	/	1	1	2	1	4	/	4	5	18

/	1	/	1	6	1	/	/	/	2	6	2	1	/	2	/	1	2	/	3	1	/	/	1	/	6	2	4	3	19
1	1	/	3	4	/	1	/	/	2	4	3	1	1	1	/	2	1	/	3	1	/	1	/	2	3	1	6	6	20
/	1	1	2	6	1	/	/	/	1	4	2	1	/	1	/	3	2	1	2	1	/	/	1	/	6	1	5	4	21
1	/	/	2	2	1	1	/	1	1	2	1	4	/	1	/	1	/	1	4	/	/	/	1	1	4	3	6	2	22
/	3	2	1	5	1	/	/	1	1	2	1	3	/	1	1	3	2	1	2	1	/	3	1	/	1	/	4	4	23
1	4	1	/	5	1	/	/	1	2	2	1	3	/	/	/	1	3	/	2	1	/	/	/	/	3	1	6	4	24
/	2	/	/	6	1	/	/	1	1	5	3	5	/	1	/	/	3	/	1	2	/	1	3	/	3	2	4	2	25
/	3	/	1	3	/	1	/	/	2	3	1	6	/	2	/	/	3	2	2	2	/	/	2	/	2	2	3	2	26
/	3	/	2	8	/	1	/	/	2	2	3	1	1	1	1	4	3	/	/	/	/	/	/	/	2	3	2	7	27
1	1	3	1	6	/	/	/	/	/	7	1	1	1	/	/	2	3	1	2	/	1	1	/	/	6	1	3	5	28
1	2	/	2	5	1	/	/	/	/	3	4	2	/	2	/	/	5	/	5	/	/	2	/	/	4	/	2	7	29
/	2	1	1	4	/	/	/	/	/	7	1	3	/	2	/	1	2	/	1	/	/	1	/	/	4	4	2	6	30
16	38	18	35	138	10	09	01	10	41	100	67	93	11	20	05	41	84	07	49	28	04	24	25	05	13	54	119	125	عدد الحروف
%01.22	%02.89	%01.37	%02.66	%10.49	%00.76	%00.68	%00.08	%00.76	%03.12	%07.60	%05.10	%07.07	%00.84	%02.13	%00.38	%03.12	%06.39	%00.53	%03.73	%02.13	%00.30	%01.83	%01.90	%00.38	%09.89	%04.11	%09.05	%09.50	نسبة حضور الحروف

صفات الحروف	[illegible]	جهر	همس	همس	جهر	همس	همس	جهر	جهر	جهر	جهر	جهر	جهر	همس	همس	جهر	جهر	جهر	همس	جهر	جهر	جهر	همس	جهر	همس	همس	جهر	جهر
مخارج الحروف	هوائية	هوائية	شفوية	لثوية	شجرية	حلقية	حلقية	هوية	ذلقية	أسلية	ذلقية	حلقية	حلقية	أسلية	شجرية	شفوية	هوائية	هوائية	حلقية	نطعية	لثوية	شجرية	أسلية	ذلقية	شفوية	هوية	لثوية	لثوية

-2جدول تحديد الحروف وصفاتها ضمن البيت الواحد:

رقم البيت	الانطلاقية (01)	المجهورة (02)	المجموع (02 + 01)	المهموسة (03)	عدد الحروف فيه (03 + 02 + 01)
01	14	21	35	09	44
02	13	24	37	07	44
03	12	18	30	15	45
04	11	22	33	10	43
05	15	16	31	12	43
06	14	22	36	08	44
07	12	19	31	11	42
08	10	18	28	13	41
09	09	23	32	13	45
10	14	21	35	10	45
11	11	19	30	12	42
12	10	20	30	10	40
13	17	21	38	09	47
14	18	20	38	07	45
15	18	20	38	09	47
16	16	17	33	10	43
17	12	17	29	12	41
18	16	14	30	10	40
19	15	18	33	12	45
20	19	15	34	13	47
21	15	19	34	12	46
22	11	19	30	10	40
23	11	22	33	11	44
24	13	22	35	07	42
25	14	25	39	07	46

26	09	26	35	07	42
27	14	24	38	08	46
28	16	18	34	13	47
29	16	20	36	11	47
30	16	17	33	09	42
المجموع	411	597	1008	307	1315

3- دراســـة وتحليل الأصـــوات:

I. الأصوات المهموسة:

وردت هذه الأصوات متفاوتة لم تسيطر إلاّ على حوالي 23,28% من مجمل القصيدة وأهمها:

1. التّاء: صوت مهموس، لكنّه انفجاري، يوحي بالاستمرار (أي استمرار العمل وعدم انقطاعه)، ويرى د. عبد الصّبور شاهين أنّ التاء تدلّ على "الاضطراب في الطّبيعة، أو الملابس للطّبيعة في غير ما يكون شديدًا"[(23)] ، فهو مرّة يوحي بالضّعف والرّقة كريحانة ومرّة القساوة والاضطراب مثل: تقصّه.

وهذا ما يساعد في تصوّر الحالة الشّعورية الّتي كان يعيشها شاعرنا فهو مضطرب لما جرى ويقرّ أنّ ردّة فعله مستمرّة لا محالة تردّد الحروف في كلّ الأبيات (لا يوجد بيت يخلو من هذا الحرف). علمًا بأنّ هذا الأخير ورد غالبا بتاء تأنيث ساكنة سكون شخصه وضعيفة ضعف خصمه ، فهذا الحرف قد ورد بنسبة كبيرة تجاوزت 130 مرّة ما يعادل 09,89% في القصيدة إلى درجة أنّ رويّها كان من هذا الحرف فنسبت له، وهذه أهمّ الأبيات الّتي وردت فيها التّــاء:

البيت 3 ⟵ 07 مرّات وذلك في قوله[(24)] :

بعينَيَّ مـا أَمْسَتْ فبانتْ فـأصْبَحَتْ فقضَّتْ أموراً فاستقلَّـتْ فَوَلَّـتِ

البيت 15 ⟵ 07 مرّات وذلك في قوله[(25)] :

إذا ما أتَتْنِي مِيْتَتي لم أبالِها ولم تُذْرِ خالاتي الدّموع وعمّتي

البيت 17 ←07 مرّات وذلك في قوله[26] :

وأُمُّ عِيَالٍ ،قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ إذا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْتَحَتْ وأَقَلَّتِ

فالتّاء كانت غالباً تاء تأنيث ساكنة ، وهذا بالنسبة للقاعدة النّحوية، أمّا القاعدة البلاغيـــة فهي ليست مرتبطة دومـاً بالأنثى بل تكون عندما يكون العمل يحتمل المشاركة بين الذّكر والأنثى ،أي أنّ هنـاك قاسماً مشتركاً بينهما مثل : حلّت، جلّت ، ولّت...إلخ. لكـن عندما يكون الفعل خاصّاً بالإنـاث فقط لا داعـي لإضافة تاء التّأنيـث السّاكنة مثل أن تقول : اِمرأة حامل- امرأة مرضع ،لأنّ الحمل والرّضاعة مثلاً مرتبطان بالإناث وحدهنّ دون الذكور .

2. الهاء:

صوت مهموس، رخو، من أقصى الحلق، فهو هواء مسترسل متصاعد لا يعترضه أيّ حاجز في أيّ نقطة من الجهاز الصّوتي ،ويتلاشى بسرعة و"يدلّ على التّلاشي"[27] وعبّر عنه الخليل بالتهوّع، فهو "الأنسب للتّعبير عن الآهات والتنهيدات المتكرّرة الطّويلة"[28] وكأنّ شاعرنا ها هنا وجد لنفسه مخرجًا ومتنفساً من خلال هذا الصّوت فراح يكثر منه سواءً أكان أصلاً في الكلمة مثل:الـهديّة أو ضميرًا مثل: قناعها. فنجد الهاء وردت 41 مرّة بمعدّل 03,12% أغلبها ضمير متصل، وأهمّ الأبيات الّتي وردت فيها الهـاء هي :

البيت 10 ← 04 مرّات وذلك في قوله[29] :

تَبِيْتُ بُعَيْدَ النَّوم تُهدي غبوبَها لجاراتـها إذا الـهديَّةُ قَلَّتِ

البيت 16 ← 03 مرّات وذلك في قوله[30] :

وهُنِّئَ بـي قَوْمٌ و مـا إنْ هَنَأتُـهُمْ وأَصْبَحْتُ في قومٍ وليسوا بِمَنْبِتِي

البيت 17 ← 03 مرّات وذلك في قوله[31] :

وأُمُّ عِيَالٍ ،قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ إذا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْتَحَتْ وأَقَلَّتِ

3. الفـــاء:

صوت "مهموس شفوي أسناني"[32] يصاحبه اهتزاز في الوترين الصّوتيين "، وهو من الأصوات السّاكنة الّتي فيها ينحبس الهواء انحباساً تاماً إلى غاية طلق عنانه" [33]. فهو ينحبس بانغلاق وتطابق الأسنان بالشفاه ويصدر بعد فكّهما وانفصالهما، ويوحي هذا الصّوت غالبًا إلى "نوع من التّفشي" وهذا ما نلمسه من خلال القصيدة.

فنجد الفاء وردت حوالي 35 مرّة بمعدّل 02,66% ، فمنها كذلك ما هو أصلي مثل تلفّت لكن أغلبها كانت متصلة استفتاحيّة ابتدائية أو للعطف، تومئ بنوعٍ من الوعيد وتسلسل الأحداث وتتابعها بل وترابطها، و أهمّ الأبيات الواردة فيها :

البيت 03 ⟵ 05 مرّات وذلك في قوله[34]:

بعينَيَّ ما أَمْسَتْ فـبـانتْ فـأصْبَحَتْ   فقضَّتْ أموراً فـاستقلَّتْ فَـوَلَّتِ

البيت 07 ⟵ 02 مرّات وذلك في قوله[35] :

فـقد أعجبتني لاسقـوط قنـاعهـا   إذا ما مشَتْ و لا بذات تلـفُّـتِ

البيت 20 ⟵ 03 مرّات وذلك في قوله[36] :

لها وَفْـضَـةٌ فيها ثلاثـونَ سيحفـًا   إذا ما رأتْ أولى العَديِّ اقْشَعَّـرَتِ

4. السّيـن:

ورد السّين في غالبية الأبيات، هذا الصّوت المهموس الاحتكاكي الضّعيف الّذي إن احتلّ كلمة أعطاها معنى "الأنين والنّعومة أو الملامسة أو الاستقرار والخفاء" [37]، ولا غرابة في ذلك فهذا الصّوت احتكاكي صفيري، بمعنى أنّ المسافة بين المفارز وأصول الثنايا ضيّقة، الأمر الّذي يجعل المكان ضيّقا جدًّا عند خروج الهواء ، وكأنّ شاعرنا لمعاناته سيعبّر عمّا يتعب صدره بصعوبة شديـدة، ولا سيما أنّـه لا يـرضى بهـذا الواقع (الحيـاة) ، لأنّ نهايتها دومـًا الفناء مؤكدًا مراحلهـا (دقت ← جلت ← اسبكرت← أكملت) بداية بالدّقة مرورًا بالجلاء وصولاً إلى النّهاية والكمال. فهو هنا يتأسّف لهذه الحياة

بمراحلها ، ونجد هذا خاصة في البيت (03) و (09).كما أنّ حرف السّين تكرّر في القصيدة حوالي 28 مرة ما يعادل 02,13% ، وهذه أهم الأبيات الواردة فيها:

البيت 03 ← مرّتين وذلك في قوله[38] :

بعينَيَّ ما أَمْسَتْ فبانتْ فأصْبَحَتْ فقضَّتْ أموراً فاستقلَّتْ فوَلَّتِ

البيت 09 ← 3 مرّات وذلك في قوله[39]:

فدقَّتْ وَجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ

البيت 30 ← مرّتين وذلك في قوله[40]:

أبيٌّ لِما يَأبَى سريعٌ مباءَتي إلى كلِّ نَفْسٍ تنتحي بمَوَدَّتي

5. الحاء:

6. فالحاء كالسّين فيه من مواقف الحزن والنّواح المضمر ما فيه ،فهو الدّال على "التّماسك البالغ وبالأخص في الخفيات"[41]. هذا الصّوت الضّعيف لما فيه من همس ورخاوة، ، كان الصّوت الأقرب للتّعبير عن البكاء الصّامت لشاعرنا "لم يبك بكاءً جهرًا فهو من الأشداء والأقوياء" [42] . خاصة بعد وفاة أعزّ الناس إليه في نظره وهو الرّجل الّذي عاش متصعلكًا ومتمدّدًا في الخلاء، فهو كبر على الصّلابة والقساوة لذا نجد الحاء مذكورة غالبا في المواقف الصّعبة مثلما هو في البيت 11 ← 4 مرّات (حجّر/رحل/ أوتحت/حسام) وذلك في قوله [43]:

فبِتْنا كأنَّ البَيْتَ حُجِّرَ حَوْلنا بِرَيْحَانةٍ رِيحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ

فهذا الصوت نجده تكرّر لمرات قليلة حوالي 24 مرّة ، بمعّدل 01,83% وهذه أهمّ الأبيات الوارد فيهـا: البيت 12 ← 03 مرّات وذلك في قوله[44] :

بريْحانةٍ منْ بطْنِ حَلْيَةَ أمْرَعَتْ لها أَرَجٌ ما حولها غيرُ مُسْنِتِ

البيت 23 ← 03 مرّات وذلك في قوله[45]:

حسامٌ كلوَن الملح صافٍ حديدُه جُرازٍ كأَقْطاعِ الغديرِ المُنَعَّتِ

7. الكاف:

هو الآخر صوت انفجاري مهموس يدل على الشيء "الّذي ينتج عن الشّيء في احتكام"[46].فهو على هذا يوحي بالقوّة المؤثرة والفعالية "وإذا لفظ بصوتٍ عالي النّبرة وشيء من التّفخيم والتّجويف يوحي بالضّخامة والامتلاء والتّجميع"[47] ، لذا نجد الكاف ورد بنسبة قليلة وذلك حوالي 18 مرّة،بمعدّل 01,37% لأنّ شاعرنا ليس من ذوي الفخر والفخامة والجاه، و نسوق على سبيل التّمثيل الأبيات التّالية :

البيت 08 ← مرّتين وذلك في قوله[48] :

كـأنّ لها في الأرض نِسيًا تقصّه على أمّها وإنْ تكـلّمـكَ تَبْلَـتِ

البيت 28 ← مرّتين وذلك في قوله[49]:

ألا لا تزرني إن تَشَكَّيْـتُ خُلَّتِي كفانــي بأعلى ذي الحُمَيْرَةِ عِدْوتي

فهو لا يستعمل هذا الحرف كذلك لأنّـه لا يريد تضخيم نفســه و لا تفخيمها .

7. الشّيـن:

الشّين صوت مهموس احتكاكي لم يرد بالكثرة الّتي ورد بها غيره من الأصوات المهموسة، "فالشّين أستشينت لشينها لذا لا نجد لها اهتماماً كبيرا في تراثنا الشّعري"[50] إذ أنّه تكرّر 11 مرّة في القصيدة كلّها بنسبة 00,84% ، ولم يكن في غالبية الأبيات لأنّه لا يخدم الموقف ولا حتّى الحالة النّفسية المضطربة الّتي تنتاب الشّاعر . وعلى سبيل المثال نجده قد ورد في الأبيات التّالية مرّات قليلة :

البيت 13 ← مرّتين وذلك في قوله[51]:

غَدَوْتُ منْ الوادي الذي بين مِشْعَلٍ وبين الجَبَا هيهاتَ أَنْشأْتُ سُرْبَتِي

والبيت 14 ← مرّة واحدة وذلك في قوله[52]:

أمشّـي على الأَرْضِ التي لن تُضيرَني لأكسَبَ مالاً أو ألاقِيَ جُـمَّـتِي

وبما أنّ شاعرنا عزيز النّفس لا يريد لألمه أن يتسرب من جنباته إلاّ لقريب محبّ، فهو لا يفضّل الفضفضة عن الآهات والإفشاء بها، لذا ابتعد عن صوت

الشّين المتفشّي الّذي يوحي "بالتفشّي بغير نظام"[53]. والمعهود أنّ الأذن تعشق الصّوت الحسن خفيف الوقع ، وتمجّ الصّوت ثقيل الوقع .

8.الصّـاد:

صوت مهموس مستعل يدّل على "المعالجة الشّديدة"[54] ، هذا الصّوت كذلك لم يتردد كثيرًا إلاّ في بعض الأبيات، ليدلّ لنا على أنّ صاحبه ليس مستعليًّا بل متواضعًا من أوساط مجتمعه آنذاك، فهو ممن يعالج الأمور بطريقة عصبية انفعالية شديدة ليس له أن يقر بآهاته وآلامه، بل هو شديد شدّة الصّخور والطّبيعة والبنية الاجتماعية الّتي يعيشها[55] ، فهذا الصّوت لم يرد سوى 10 مرات بنسبة 00,76% ومن الأبيات الّتي جاء فيها :

البيت 03 ← مرّة واحدة وذلك في قوله[56]:

بعينَيّ ما أَمْسَتْ فبانتْ فأصْبَحَتْ فقضَّتْ أموراً فاستقلّـتْ فَوَلَّـتِ

البيت 23 ← مرّة واحدة وذلك في قوله[57]:

حسامٌ كلوَن الملح صافٍ حديدُه جُرازٍ كأَقْـطاعِ الغديرِ المُنَعَّـتِ

II. الأصوات المجهـورة:

أمّا بالنسبة لهذا الصنف من الأصوات فنجده متماشياً والموضوع العام للقصيدة فلقد سيطرت هذه الأخيرة على حوالي 76,72% من القصيـدة 31.25% منها انطلاقية هوائية وسنـركز فقط على أكثرها شيوعا وأهمّهـا:

1. الـلاّم:

هو صوت مجهور مائع يحمل من الشدّة التصاق اللّسان بأصول الثّنايا التصاقًا محكمًا، ومن الرّخاوة تسرّب للهواء عبر جنباته. لعلّ هذا ما جعل عبد الصّبور شاهين يرى أنّه يدل على "الانطباع بالشّيء بعد تكلّفه"[58] .ممّا يوحي بالتّماسك في الشّكل الّذي يتخذه اللّسان مع صوت اللاّم وهو"ما يوحي بالثّقل في استطالته وما يدّل على طول وعمق الألم"[59] .كما أنّ صوته أصلاً هو أكثر الأصوات تداولاً في كلامنا العربي ،فمن خلال "استقراء القرآن الكريم وبعض معاجم اللّغة العربيـة تبين أنّ اللاّم وردت في القرآن الكريم 33022 مرّة"[60] .

فاللام هنا مردّد بكثرة بحوالي 138 مرّة بنسبة تفوق 10,49%، وهذا ما يوحي أنّ شاعرنا ها هنا متمسّك بمحنته وفعلته بالرّغم من فقدانه للوالد، حيث نرى صوت اللاّم مردّدًا في بعض الأبيات حوالي ثماني مرّات سواءً أكان للتعريف أم أصلاً في الكلام مثل :

البيت 06 ← 06 مرّات وذلك في قوله[61]:

يُحلُّ بمنجاةٍ مـن اللّـومِ بيتُهـا   إذا مـا بيـوتٌ بالـملامـةِ حلَّتِ

البيت 27 ← 07 مرّات وذلك في قوله[62] :

شَفَيْنا بعبدِ اللّـه بَـعْضَ غَليلِنـا   وعوفٍ لدى الـمَعْدَى أوانَ اسْتَهَلَّتِ

2. الميـم:

3. صوت مجهور"يخرج الهواء أثناء النّطق به من الأنف" [63] لذلك فهو"صوت خيشومي" [64]به غنّة يدل على "الانجماع" [65] ، أي على التماسك و الضمّ كضمّ الشّفتين أثناء النّطق به، وعلى المرونة واللّيونة، وقد توحي كذلك إلى" القطع والاستئصال والكسر"[66] ، وكأن قرار شاعرنا قاطع و فاصل و حاسم قطع قتله و ثأره لمقتل والده .ورد صوت الميم بنسبة معتبرة في القصيدة ممّا يؤكد أنّ شاعرنا هنا جدّا متألّم داخلياً ,لكنّه دوماً متماسك نفسيّاً ومتمسّك بما فعله ، أو بما قد يفعله . لأنّ قواه لم تخر بعد لكونه قويّاً ، فالميم نجدها وردت حوالي 93 مرّة بنسبة 07.07% وأهم الأبيات الّتي كررّت فيها هي :

البيت 04 ← 06 مرّات وذلك في قوله[67] :

فواندمـاً بانتْ أُمامـةُ بعدمـا   طمِعْتُ فَهَبْها نِعْمةَ العيشِ ولّـتِ

البيت 06 ← 06 مرّات وذلك في قوله[68] :

يُحـلُّ بـمنجاةٍ مـن اللّومِ بيـتُها   إذا مـا بـيوتٌ بالـملامـةِ حلَّتِ

البيت 26 ← 06 مرّات وذلك في قوله[69]:

سنُجزي سلامانَ بن مفرج قَرْضَهُم   بـما قدَّمَتْ أيديهُـمُ وأَزَلَّـتِ

3. النّـون:

صوت مجهور "مائع هو الآخر فيه من صلابة الالتصاق و رخاوة تسرب الهواء"[70] فهو، مقيد للغنّة كونه لائط بالتنغيم و" تكون فيها الغنّة متى كانت من الأنف "[71] ومع أنّ هذا الصّوت يوحي لنا بالألم وكثرة الأنين إلاّ أنه يحمل معه في جنباته نوعاً من (الأناقة) كذلك ، فيقول عبد الصبّور[72] عنه :"النّون تدل على البطون في الشيء، وعليه تمكن المعنى تمكنًا تظهر أعراضه"،و هذا ما يؤكد أنّ شاعرنا ها هنا يحمل في جوفه من الألم و الأنين ما يحمل علمًا أنّه متمكن من السيطرة على ما يخالجه ، أي أنّه يتجرّع أمله رغم مرارته ويحبسه بداخله ، لكنّ عزة نفسه تسوقه قصدًا لعدم الجهر به، فنجد صوت النّون تردّد حوالي 84 مرّة في القصيدة بنسبة 06,39 % ،و أهمّ الأبيات الّتي ورد فيها بكثرة هي :

البيت 09 ←—— 06 مرّات وذلك في قوله[73] :

فدقَّتْ وَجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُـنَّتِ

البيت 11 ←—— 05 مرّات وذلك في قوله[74] :

فيتْـنا كأنَّ البَيْتَ حُجِّرَ حَوْلنـا بِرَيْحَانـةٍ رِيْـحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ

البيت 29 ←—— 05 مرّات وذلك في قوله[75] :

وإنّي لحلـوٌ إن أرِيْدَتْ حلاوتـي ومُرٌّ إذا النَّـفْسُ الصدوفُ اسْتَمَرَّتِ

4. البـاء:

لقد ورد حرف الباء بنسبة لا بأس بها تعدّت 54 مرّة ما يقارب 04,11% ، و هو "صوت شفوي مجهور انفجاري شديد"[76] ، وتكرار هذا الصّوت مهمّ لإيقاعية النّص وأهمّ خصائصه "السّعة والانبساط"[77] ،ممّا يؤكد على سعة النّفس و الصّدر الرّحب الّذي يتحمّل المصاعب والآلام، فهو شديدٌ شدّة الحرف وبسيط بساطة التّعامل مع ما يخالج نفسه من مكنونات وهذا ما نلمسه في أهم الأبيات الّتي ورد فيها ونذكر على سبيل المثال :

البيت 06 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[78] :

يُحلُّ بـمنجاةٍ من اللَّومِ بيتُهـا إذا مـا بـيوتٌ بالملامـةِ حلَّـتِ

البيت 10 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[79] :

تَبِيْتُ بُعَيْدَ النَّوم تُهدي غبوقَها   لجاراتها إذا الهديَّةُ قَلَّتِ

البيت 30 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[80] :

أبيٌّ لِما يَأبى سريعٌ مباءَتي   إلى كلِّ نَفْسٍ تنتحي بمَوَدَّتي

5. الرّاء:

يوصف على أنّه "صوت مجهور تكراري ويتكون من تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعًا، لذا سماه القدماء الصّوت المكرّر"[81] وقد تكون مفخمة إذا كانت ساكنة وما قبلها مفتوح مثل (يرجعون)، ومرققة إذا كانت ساكنة وما قبلها مكسورا (فرعون)، لهذا تعدّ "الراء المفخمة أحد الأصوات التي تتميز بالوضوح الصوتي" [82] ،ومن صفاته وخصائصه "الاضطراب والتردّد والتكرار"[83] .

6. العين:

صوت مجهور احتكاكي يدل على "خلو الباطن وعلى الخلو المطلق"[84] ،أي فراغ الجوف، وله من خصائص الحروف كلّها نصيب، فقد "جمع لنفسه خلاصة ما في أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان"[85]. وهذا ما يؤكده د. العربي عميش فالشاعر هنا لم يستطع أن يحمل عبء المعاناة فأخرج كلّ ما بداخله عن طريق ردّة فعله، قصد العيش مرتاح البال (الثأر من قاتل أبيه) فنجد صوت حرف العين ورد حوالي 41 مرّة بمعّدل 03,12% وورد بكثرة في الأبيات التّالية :

البيت 04 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[86]:

فواندماً بانتْ أُمامةُ بعدما   طمِعْتُ فَهَبْها نِعْمةَ العيشِ ولّتِ

البيت 27 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[87]:

شَفَيْنا بعبدِ الله بَعْضَ غَلِيلِنا   وعوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ اسْتَهَلَّتِ

7. الدّال:

صوت مجهور انفجاري، يدل على "التصلب وعلى التغيير المتوزّع"[88] ، فهو يوحي "بكل مظاهر القساوة والصّلابة"[89] كما في (دقت، الدّموع، العدي،

الدّماء ....) ،وقد توحي كذلك : "باللّين والنّعومة والغضاضة "[90]. و لقد تردّد هذا الصّوت في كلّ بيت تحدّث فيه صاحبه عن التّمادي والفضاضة والنّعومة واللاّتناهي وعن غدر الزّمان وقساوة الحياة . فهذا الصّوت ورد بما يقارب 38 مرّة بنسبة 02,89% وأهمّ الأبيات الّتي ورد فيها :

البيت 10 ⟵ 03 مرّات وقد ورد بمعنى اللّيونة وذلك في قوله[91]:

تَبِـيْتُ بُـعَيْدَ النَّوم تُهدي غبوبَها   لجاراتـها إذا الهـديَّـةُ قلَّـتِ

البيت 27 ⟵ 03 مرّات وقد ورد بمعنى الصّلابة وذلك في قوله[92]:

شَفَيْـنا بعبدِ الله بَـعْـضَ غَليلِنا   وعـوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ اسْتَهَلَّتِ

وبالصّلابة والشدّة نطوي هذا العنصر الّذي انبجست لنا منه وعبره الكثير من الجماليات الّتي تزدان بها القصيدة ، وحتى أنّها كشفت لنا الحالة النّفسية للشّاعر وكل ما كان يعتمل في صدره .

III. الأصوات الانطـلاقيّـة:

الأصوات الانطلاقية هي أصوات اللّين أو "حروف اللّين كما يسميها النّحاة القدامى"[93] وهي أصوات مجهورة .كلّها تسمى بالانطلاقية الصّائتة أو "الهوائية"[94] ، لأنّ الهواء لا يعترضه أيّ حاجز أثناء النطق بها، وقد وردت بشكل مكثّف في القصيدة لما "لها من وقع وصدى ، كونها تمتاز بالوضوح، لذلك تشدّ انتباه المستمع إليها"[95] .

1. الألف:

الألف صوت انطلاقي مجهور لا يكون إلاّ صائتا، وقد ورد 244 مرّة بحوالي 18.55٪، فقد اكتسح المساحة الكبرى في القصيدة . فلا نجده مثلاً وارداً في أيّ بيت من الأبيات أقلّ من خمس مرات في البيت الواحد ، ومن خصائصه لفت انتباه المستمع إلى كلام المرسل وكأنّه تحذير وتنبيه من أمر معيّن هذا عند البداية والارتكاز مثل :(أميمة، أمّها، أرض ، أنّ ، إنسان)، كما أنّه يساعد في مدّ الفترة الزّمنية لأنّها في الأصل ما هي إلاّ "إشباع في كمية الهواء الصّادر بالنسبة للفتحة"[96] . الأمر الّذي أضفى على القصيدة مسحة جمالية أكدت

كلّ مرّة أنّ الشّاعر بحاجة لأن يخرج ما في باطنه من آهات وآلام، لأن ما بجوفه كثير وكثير مثل : (ثناها، بيتها، قناعها، جاراتها) فنجده وارداً بكثرة وعلى سبيل المثال في:

البيت 14 ← 10 مرّة وذلك في قوله[97]:

أُمشّي على الأَرْضِ الّتي لن تُضيرَني لأكسَبَ مالاً أو ألاقِيَ جُمَّتي

البيت 20 ← 11 مرّة وذلك في قوله [98] :

لـها وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سيحفـًا إذا ما رأتْ أولى العَدِيِّ اقْشَعَّرَتِ

2. الـواو:

صائت مجهور وقد يكون صامتًا أيضًا في حالات معينة وقد ورد بصورتيه في القصيدة وهو يدلّ "على الانفعال المؤثّر في الظّواهر"[99] ،تماشياً مع الحركة الّتي تحدث أثناء النّطق به، أي ارتفاع مؤخرة اللّسان ناحية الحنك اللّين، مع استدارة الشّفتين وهي حركة عضوية ظاهرة كالأشجان الموجودة بداخل الإنسان والّتي تؤثر فيه، فترسم معالمها على وجه صاحبه ، فلقد ورد في جميع الأبيات دون استثناء ، إلاّ أنّه ورد صامتًا أكثر ليبين أنّ شاعرنا يحمل ما يحمل بداخله وأنّ أحداثه تحتاج لاسترسال، لذلك يعتمد على بعض أدوات الرّبط مثل: (وهنىء، وإن تكلّمك، وما أن هنأ تهم، ورامت ... إلخ).

أمّا صائتًا فهو قليل جدًا مثل :(الصدوف، تجول، دموع ... إلخ) . فالواو وارد حوالي 67 مرّة بمعدل 05,10% وفيها 04,33% صامتًا و0,77%صائتًا وأهمّ الأبيات الّتي تكرّر فيها :

البيت 01 ← 04 مرّات وذلك في قوله[100] :

أرى أمَّ عمروٍ أَجْمَعَتْ فاستقلَّتِ وما ودَّعَتْ جيرانَها إِذْ تولَّـتِ

البيت 09 ← 04 مرّات وذلك في قوله[101] :

فـدقَّتْ وَجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ

البيت 16 ← 07 مرّات وذلك في قوله [102]:

وهُنِّئَ بي قَوْمٌ و مـا إنْ هَنَأتُـهُمْ وأَصْبَحْتُ في قومٍ وليسوا بِمَنْبِتِـي

3. اليـاء:

صامت مجهور، يرد هو الآخر في صورة صائت والملاحظ ها هنا أنّه ورد بصورتيه أكثر من غيره (الألف والواو)، حيث نراها صامتة مثل: (عيي، العيش، بيوت، نسيا، الهدية)، وصائته مثل:(سربي، ميي، عمّي، منّي، خلّي، عدتي، مودّتي). فنسب الحضور متقاربة على غرار ، فهو ورد حوالي 100 مرّة ، ما يعادل 07,60% فهو دالّ على "الانفعال المؤثر في البواطن"[103] أي كلّ ما خفي فكان أعظم لا مجال للخوض فيه، ولا الحديث عنه بمجد، وأهمّ الأبيات الواردة فيها :

البيت 28 ⟵ 07 مرّات وذلك في قوله[104] :

ألا لا تزرنـي إن تَشَكَّيْـتُ خُلَّتـي   كفانـي بأعلى ذي الحُمَيْـرَةِ عِدْوتـي

البيت 30 ⟵ 06 مرّات وذلك في قوله [105]:

أبـيٌّ لِما يَـأبَى سريعٌ مباءَتـي   إلى كلِّ نَفْسٍ تنتحـي بـمَـوَدَّتـي

خاتمة:

بقي أن نقول إنّ هناك من الظواهر الصوتية في العربية ما يخالف سائر لغات العالم فيرقى بها ويكسبها سحرا موحيا ،وهكذا نرى كيف أماط شاعرنا اللثام عما يختلج في نفسه، إذ اختار من الكلمات ما أوقعت أصواتها تفاعلاً يوحي بحرارة آلمة تارة ، وصموده وانفعاله وهمّته تارة أخرى، إذ أنّ الشّاعر أكثر من الأصوات المجهورة الانطلاقية لنصاعتها ووضوحها قصد إعطاء قيم تمييزية وتوضيحية ، وتنبيه الغير لما يمكنه فعله اقترانا بجرسيّة الأصوات ووقعها على أذن المرسل إليه وصولا إلى قلبه.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى مجموعة من النتائج عن طريق البحث والتّنقيب أهمها:

- هناك تجاذب بين كلّ من الصوت والدلالة المتوجين لإيقاعية القصيدة.
- تتزوّد الحروف العربية وألفاظها وكلماتها بشحنات صوتية إيقاعية دلالية متميّزة، تجعلها تتفرد عن باقي اللغات الأخرى.

- الصوت الدّليل النّاطق على كل مسكوت عنه، وقد يبوح لنا بأشياء توارت خلف حاجز الصمت، وهذا ما لمسناه من خلال التائية وبالتالي نفسية الشاعر.
- قد دبّ في روح النص نوع من الخفّة المتولدة عن تأثير الظواهر الصوتية، فهذه الأخيرة تعد من الأنسجة الأساسية الـتي توشّح النص الشعري معبّرة عن ما خفي وما ظهر من مجاهله.

هوامش:

(1) موسى إبراهيم : أجمل ما قاله الشّعراء الصّعاليك . ط1. دار الإسراء للنشر والتوزيع. عمان . الأردن : 2005. ص30.
(2) المصدر نفسه: ص 31.
(3) ينظر : يوسف عون : أغاني اللأغاني . دط. دار صادر . بيروت. د ت. ج2 . ص607.
(4) محمود حسن أبو ناجي : الشنفرى،شاعر الصحراء الأبيّ. ط1.سحب الطباعة الشعبية بلحبش. وزارة الثقافة.الجزائر : 2007 . ص18.
(5) المرجع نفسه. ص22.
(6) ديوان الصّعاليك. شرح : يوسف شكري فرحات. دط. دار الجيل . بيروت: 2004. ص07.
(7) المصدر نفسه. ص08 . ص09.

***الصّعاليك:** جمع صعلوك وهو لغة في لسان العرب بمعنى الفقير الذي لا مال له ولا سند وهو جماعة من شذّاذ العرب الذين عاشوا في القفار متشرّدين ومتمرّدين وربطت في وقت ما بالشّجاعة والبسالة لقول المتني:

متصعلكين على كثافة ملكهم   متواضعين على عظيم الشّأن.

(8) المصدر نفسه. ص15.
(9) المصدر نفسه. ص15. 16. 17. 18
(10) المصدر نفسه : ص19. 20.
(11) ابن جني : الخصائص .تح:محمد علي النجار.دط.عالم الكتب.بيروت. ج1 . دت.ص 57.
(12) الجاحظ : البيان والتبيين .تح:عبد السلام هارون.ط5.مكتبة الخانجي.القاهرة.1985. ج1 . ص51.
(13) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء .تح:محمد حبيب خوجة.دار الغرب الإسلامي.بيروت. ط3. 1986 . ص222.

(14) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري .دط.دار الأديب للنشر والتوزيع.2005. ص177.
(15) أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنصّ الشعري: دراسة تطبيقية..مجلة الآداب والعلوم الانسانية.جامعة سيدي بلعباس العدد:2مكتبة الرشاد للطباعة و التوزيع .2002-2003 .ص05.
(16) حبيب مونسي : توترات الإبداع الشّعري . دط. دار الغرب للنشر والتوزيع : 2001 . 2002 ص31.
(17) المرجع نفسه. ص 32.
(18) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص161.
(19) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. دط. منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق: 1998 . ص 17.
(20) حبيب مونسي : تواترات الإبداع الشعري. ص 30 .ص 31.
(21) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري -البنية الصوتية في الشعر-. ص154.
وينظر عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم.دراسة في الجذور.ط3.دار هومة للطباعة.الجزائر.دت. ص 102.
(22) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص 162.
(23) عبد الصبور شاهين : في التّطور اللّغوي. ط2. مؤسسة الرّسالة. بيروت .لبنان : 1405هـ . 1985م . ص100.
(24) ديوان الصعاليك : ص16 .
(25) المصدر نفسه : ص18 .
(26) المصدر نفسه : ص18 .
(27) عبد الصبور شاهين : في التطوّر اللّغوي . ص101.
(28) أمينة طيبي : نظرية الفونيم والنّص الشعري . ص09.
(29) ديوان الصعاليك : ص17 .
(30) المصدر نفسه: ص17 .
(31) المصدر نفسه: ص18.
(32) حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني.ط1.الدار الثقافية للنشر.القاهرة1998م . ص 20.
(33) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية.ط3.مكتبة الأنجلوالمصرية.القاهرة.1999م. . ص26 . ص27.
(34) ديوان الصعاليك : ص16 .
(35) المصدر نفسه : ص16 .
(36) المصدر نفسه : ص19 .
(37) ينظر :حسن عباس: خصائص الحروف العربية . ص45.
(38) ديوان الصعاليك : ص16 .

(39) المصدر نفسه : ص17.
(40) المصدر نفسه : ص20 .
(41) عبد الصبور شاهين : في التّطور اللّغوي . ص100 .
(42) ينظر: حياته وشعره في البحث. ص02.
(43) ديوان الصعاليك : ص17 .
(44) المصدر نفسه : ص17.
(45) المصدر نفسه : ص19 .
(46) عبد الصبور شاهين : في التّطور اللّغوي. ص102.
(47) حسن عباس: خصائص الحروف العربية . ص 68.
(48) ديوان الصعاليك : ص16 .
(49) المصدر نفسه : ص20.
(50) العربي عميش : خصائص الإيقاع الشّعري .ص42.
(51) ديوان الصعاليك : ص17 .
(52) المصدر نفسه : ص18.
(53) عبد الصبور شاهين: في التطور اللّغوي. ص103. ص104 .
(54) المرجع نفسه : ص103. ص104 .
(55) ينظر: العوامل المؤثرة في شعره في البحث سابقاً ص02..
(56) ديوان الصعاليك : ص16 .
(57) المصدر نفسه : ص19.
(58) عبد الصبور شاهين :في التطور اللغوي. ص 101.
(59) أمينة طبي : نظرية الفونيم والنص الشعري. ص08 .
(60) رابح بوحوش : البنية اللّغوية لبردة البصيري . دط. ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر:1993 . ص59 .
(61) ديوان الصعاليك : ص16 .
(62) المصدر نفسه : ص 20 .
(63) عبد القادرعبد الجليل : الأصوات اللغوية. ص156. و ينظر: كمال بشر:علم الأصوات. ص348.
(64) ينظر : تامر سلوم : نظرية اللّغة والجمال في النقد الأدبي.ط1.دار الحوار للنشر والتوزيع.سورية.اللاذقية.1993. ص19 . ص20 .
(65) عبد الصبور شاهين : في التطور اللّغوي . ص102 .
(66) مصطفى مندور : اللّغة بين العقل والمغامرة . دط . منشأة المعارف .الأسكندرية .مصر: 1974. ص118 .
(67) ديوان الصعاليك : ص16 .
(68) المصدر نفسه : ص 20 .
(69) المصدر نفسه : ص 20 .

(70) الطيب دبه : مبادئ اللّسانيات البنيويّة .دط.جمعية الأدب للأساتذة الباحثين. ص170 . ص 173 .
(71) ينظر : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص 192 .
(72) عبد الصبور شاهين : في التطور اللّغوي . ص102 .
(73) ديوان الصعاليك : ص17 .
(74) المصدر نفسه : ص 17 .
(75) ديوان الصعاليك: ص 20 .
(76) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية. ص156.
(77) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة . ص120.
(78) ديوان الصعاليك : ص16 .
(79) المصدر نفسه : ص 17 .
(80) المصدر نفسه : ص 20 .
(81) عبد الله رمضان: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات .ط1.مكتبة بستان المعرفة.2003..ص97. ص98 .
(82) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية . ص 175.
(83) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص 120.
(84) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص102.
(85) حسن عباس: خصائص الحروف العربية . ص 111.
(86) ديوان الصعاليك : ص16 .
(87) المصدر نفسه : ص 20 .
(88) عبد الصبور شاهين :في التطور اللغوي. ص 101.
(89) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة . ص118
(90) المرجع نفسه: ص118.
(91) ديوان الصعاليك : ص17 .
(92) المصدر نفسه : ص20 .
(93) حسام البهنساوي : علم الأصوات . ص 46 . ص47.
(94) المرجع نفسه: ص 46.
(95) أمينة طيبي : نظرية الفونيم والنص الشعري- دراسة تطبيقية- . ص 13.
(96) المرجع نفسه: ص13.
(97) ديوان الصّعاليك : ص17.
(98) المصدر نفسه . ص19 .
(99) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي. ص 103.
(100) ديوان الصعاليك : ص15.
(101) المصدر نفسه : ص17 .
(102) المصدر نفسه : ص18 .

(103) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي. ص 103.

(104) ديوان الصّعاليك : ص20.

(105) المصدر نفسه :20.

الرافد التاريخي في نشيد الأناشيد لمفدي زكريا

د . ملفوف صالح الدين
جامعة خميس مليانة
Melfouf.2012@gmail.com

ملخص :

بمناسبة العيد العاشر لاسترجاع الجزائر استقلالها، واحتفاء بالذكرى الألفية لتأسيسها على يدي بلكين بن زيري، انعقد في الجزائر العاصمة الملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي من 24 جويلية إلى 10 أوت 1972 م، وقد ركز الساهرون على فعاليات هذا المحفل العلمي على التاريخ، فارتأى شاعر الثورة التحريرية المظفرة **مفدي زكريا** أن ينظم نشيدا يليق بمقام الحدث، فكان هذا النشيد:"إلياذة الجزائر" أو "ملحمة الجزائر"، مادته في ذلك الأحداث الحربية والسياسية والثقافية التي شهدتها الجزائر على مر العصور والأزمنة، وهذا ما سيسعى بحثنا إلى إماطة اللثام عنه.

Resume :

L'occasion du dixième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie et à celle du millénaire de sa création par BELKINE BEN ZIRI. La sixième rencontre a eu lieu pour connaitre et faire connaitre la pensée islamique cela du 24 juillet au 10 aout 1972, les organisateurs de cette rencontre ont insisté sur l'histoire du poète révolutionnaire Mofdi Zakaria qui n'a pas hésité d'écrire un hymne qui correspond à l'événement qui était l'Iliade algérienne en se basant sur les événements révolutionnaires, politiques et culturels qu'a vécu le peuple algérien au fil des temps et des ères. Cela fera donc l'objet de notre étude dans ce travail

ooo

الأناشيد في مفهومها العام هي فن من فنون النظم التي انتشرت عشية الثورة التحريرية وهي على أنواع: منها الأناشيد الكشفية التي تدعو إلى

الشجاعة والإيثار والصحة البدنية. ومنها التعليمية التي شاعت في المدارس والتي تعتمد التوجيه والتأثير في الفتيان والشباب، تنفخ فيهم الروح الوطنية والإسلامية والأخلاق الفاضلة. وبعد قيام الثورة التحريرية المباركة، أصبحت الأناشيد سياسية ـ وطنية تنمي الاعتزاز بالوطن وأهله، وتحث على الالتفاف حول الثورة وخدمة الأهداف البعيدة التي تعمل على تحقيقها مثل: الاستقلال والحرية وإقامة الدولة الحديثة.

يعد **ابن تومرت** 1 شاعر الثورة الجزائرية دون منازع، وهو صاحب الأناشيد الوطنية الخالدة مثل: « من جبالنا طلع صوت الأحرار » سنة 1932 م ، و « فداء الجزائر روحي و مالي » المكتوب سنة 1936 م الذي أصبح على لسان كل الجزائريين آنذاك، إذ كانوا يرددونه جماعيا في المظاهرات ضد الاحتلال الغاشم، يقول الشاعر في مطلعه:

فداء الجـزائر روحـي و مالـي   **إلا فـي سبيل الحريـة**
فـليحي حـزب الاسـتـقـلال   و نجم شمـال إفريقيـة
و ليحي شباب الشعب الغالـي   مثال الفدا و الوطنيـة
ولـتحـي الجزائر مثل الـهلال   **و لتحي فيهـا العربيـة**

وفي سنة 1955م ظهر نشيد « قسما »، وهو نشيد نموذجي تمثل الشاعر فيه مبادئ الثورة التحريرية المظفرة وعظمتها، فعبر عن أهدافها بلغة قوية وحماسة مزلزلة مستوحاة من حب الوطن وتجربة الشاعر السياسية وبغضه للمستعمر، ذلك أن مفدي زكريا كان قد دخل السجن وتعرض للقمع في سبيل هدفه الوطني، فلا غرابة أن ينفجر حماسه للثورة وأن يتميز تعبيره عنها بالصدق والتلقائية والقوة والفخامة، ومنه هذا المقطع :

نحن جند في سبيل الحق ثرنا   و إلى استقلالنا بالحرب قمنـا
لم يكن يصغى لنا لما نطقنا   **فاتخذنـا رنـة البارود وزنـا**
و عرفنا نغمة الرشاش لحنا   **و عقدنا العزم أن تحيـا الجزائر**
فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا 2

وفي سنة 1956م نشرت جريدة (المقاومة الجزائرية) نشيدا من نوع جديد عنوانه «بنت الجزائر» وهو في تمجيد دور المرأة واستنهاض همتها وهمة الشباب للتضحية من أجل الجزائر، وربطهم بماضيهم العربي والجهادي، يقول الشاعر على لسان إحدى المجاهدات:

أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب
يوم نادى المنادي و دعا للكفاح
قد هجرت سهادي و تركت المراح
و بدأت جهادي و غدوت الجناح
أنبري للأعادي و أداوي الجراح
أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب 3

وفي الفترة نفسها صدر « نشيد بربروس » أو « اعصفي يا رياح » الذي نظمه في سجن سركاجي كما يعرف محليا، وقد نشر هذا الأخير في العدد الثاني من جريدة المجاهد الصادر سنة 1956 م دون ذكر اسم الشاعر، ومطلع هذا النشيد:

اعصفي يا رياح و اقصفي يا رعود
و أثخني يا جراح أحدقي يا رعود
نحن قوم أباة ليس فينا جبان
قد سئمنا الحياة في السقا و الهوان
أدخلونا السجون جرعونا المنون
ليس فينا خؤون ينثني أو يهون

اجلدوا عذبوا
اشنقوا و اصلبوا
و احرقوا و اضربوا
نحن لا نرهب

ويتألف هذا النشيد من عدة مقاطع، وهو بدون توقيع، وكل مقطع منه ينتهي بعبارة: أنت يا بربروس4 ، وقد أمرت جبهة التحرير الوطني أثناء الثورة المسلحة المحكوم عليهم بالإعدام أن يرددوه عند مواجهتهم المقصلة. وفي العدد ذاته من جريدة المجاهد نشيد متوسط الطول وموحد القافية، ولكنه بدون توقيع أيضا يحمل عنوان « أرض الجزائر في إفريقيا قدس » ، يخاطب صاحبه فيه السجن الذي طالما هد كيان الجزائريين وكان رمزا للطغيان والتعسف، يقول الشاعر:

سيان عندي مفتوح و منغلق يا سجن بابك أم شدت به الحلق 5

أما قصيدة « أنا ثائر » لابن تومرت، فقد أضافت لها جريدة المجاهد عنوانا فرعيا هو (من أدب الثورة) وجاء فيها:

ظلموني ، و استباحوا الحرما صحت وامعتصا

لطموني ، لم يراعوا الكرما

وقد انتهى النشيد بهذا المصراع:

أنا ثائر في الجزائر أنا ثائر إن أمت : تحيا الـجـزائـر 6

ولابن تومرت أناشيد أخرى منها : تحية العلم الوطني، ونشيد الجيش الوطني، ونشيد العمال،... وغيرها كثير، كما حظي الطلبة بنشيد خاص من شاعرنا، وهو نشيد يتألف من أربعة قفلات، ويبدو أن الشاعر أعده بمناسبة انعقاد المؤتمر الرابع للطلبة المسلمين الجزائريين في تونس سنة 1960م. وقد جاء فيه تمجيد قوي لدور الطلبة في الثورة التحريرية، يقول الشاعر:

نحن طلاب الجزائر نحن للمـجـد بـنـــاة

نحن آمال الـجزائـر في الـليـالـي الحالكات

كم غرقنا في دماها و احترقنـا فـي حماهـا

و عبقـــنا في سماها بعـبـيـر الـمـــهـجـات 7

وبغرض مراجعة التاريخ الجزائري، وكتابته من جديد، وتصفيته من جميع ما علق به عن قصد وسبق إصرار من شوائب وتحريفات، لمعرفة ماضينا، والاستفادة من تجاربه في بناء حاضرنا ومستقبلنا، استقر رأي شاعرنا " ابن تومرت " على وضع نشيد جديد يجمع كل الأناشيد المشار إليها آنفا، ويشمل فيه وبه تاريخ الجزائر من أقدم عصورها، رافده في ذلك أحداث العهود الحضارية الزاهرة المتعاقبة.

يستهل ابن تومرت نشيده هذا متغنيا ببلاده الجزائر وما وهبها الله سبحانه وتعالى من جمال وبهاء، فيقول في ذلك:

جزائر ، يا مطلع المعجزات و يا حجـــة الله في الكائنات

و يا بسمة الرب في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمات

و يا لوحة في سجل الخلود تموج بها الصور الحالـــات

و يا قصة بث فيها الوجود معاني السمو بروع الحياة 8

وبعد هذا يجول بنا الشاعر في مختلف ربوع وطنه الغالي، منتقلا من منطقة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، وبعد المقاطع العشرة المنفصلة عن بعضها باللازمة الي يقول فيها:

شغلنا الورى ، و ملأنا الدنا

بشعر نرتلـه كالصـلاة

تسابيحه من حنايا الجــزائر

يبدأ الشاعر باستعراض تاريخ الجزائر منذ نشأتها الأولى فيقول:

وقفنا نحيي بـــها ألف عام　　　ونقرئ زيري العـظيم السلام

فقام بولوغـــين في عيدنا　　　يهز الدنــا ، و يروع الأنــام

وسيبوس فــاض فتاه دلالا　　　يعانق زيري الـــمليك الهمــام

بولوغين إن صانها فيرموس　　　وحازت إكوسيوم أـــقصى المرام

وهب الأمازيغ من دونــاطو　　　س تصول و تزجي الخميس اللهام

فأبنـاء مازيغ قادوا الفـــدآ　　　وخاضوا المعامع ، يـوم الصدام 9

إن الحقبة التاريخية التي تجسدها هذه الأبيات هي حقبة موغلة في القدم تعيدنا إلى تأسيس الجزائر قبل ألف عام، على يد **بولوغين بن زيري بن مناد** الذي بنى عاصمتها سنة 392 للهجرة، و أما سيبوس فهو الاسم القديم لمدينة عنابة، ووادها "سيبوس" يدل على التسمية القديمة التي أطلقها زيري بن مناد عليها، ثم ينقلنا الشاعر في البيت الموالي إلى الملك المازيغي **فيرموس بن نابال**، هذا المقاوم الكبير الذي أثار جبال جرجرة والأوراس وإفريقيا بأكملهـــا ضد روما، وهب لنصرته أهل البوادي من شيعة **دوناطوس** وحتى بعض الضباط الرومان، وبويع ملكا على الديار المغربية "إيكوسيوم" التي ستصبح فيما بعد عاصمة الجزائر، فاتخذها فيرموس عاصمة له آنذاك، واستولى على شرشال وقاوم جحافل الكونت **دوسونس**، وما انهزم إلا عندما غدر به أخوه **جلدون**، فسلمه للرومان من فراش نومه، قبل أن يدرك سوء صنيعه ويعلن الحرب عليهم.

ينقلنا الشاعر في المجموعة الموالية إلى الحقبة التاريخية التي أعقبت حقبة التأسيس وهي حقبة **ماسينيسا ويوغرطا** من بعده، يقول في هذا الشأن:

دعوا ماسينيسا يردد صـــــدانا　　　ذروه ، يخلـد زكـي دمـانــــا

و خلوا سفاكس يحكي لرومــــا　　　مـدى الدهر كيف كسبنــا الرهانا

وكيف غدا ظافرا ماسينيسا برامة　　　لم يرض فيها الهـــــــوانــا

و كم ساوموه ، **فثـــــار إباء**　　　و أقسم **أن لا يعــيش جبانـــا**

و **ألهمه الحب** نيل المــــــعالي　　　و قد كان ـ مثلي ـ **يهوى** الحسانا

و من صنعت روحه سوفونيزيــا　　　جديــر بأن يتحدى الزمانــــا

فجاء يغورطا على هديــــــه　　　بحكم الجمـــاهير يفشي الأمانــا

و قال : مدينة روما تـــــبا　　　ع لمن يشتريها !! فهز الكيانــا

و وحد سيرتا بأعطاف كـــــاف و أولـــى الأمازيغ عزا و شانا 10

كان الملك المازيغي **سفاكس** (صفاقص) مواليا للرومانيين، فقام **ماسينيسا** ابن غادا الملك المازيغي يحارب الرومانيين وسفاكس معا، وكان مصدر إلهامه تزوجه بالعالمة والفيلسوفة المؤرخة القرطاجنية **سوفونيزيا**، فأعانه ذلك على إقامة إمبراطورية في نوميديا وجزء كبير من التراب التونسي وأجلى الرومان عن مملكته، ثم تغلب الرومان عليه في واقعة "زامة" وراودوه على أن يكون حليفا لهم، ولكنه رفض واستمر في الدفاع عن وطنه، وكون إمبراطورية قوية، وطور الزراعة، مما جعل الرومان يكيدون له، إلى أن توفي وقد قرب من التسعين، بعد أن انتصر في زامة.

بعد ماسينيسا جاء **يغورطا**، وهو أحد الملوك المازيغ وحفيد ماسينيسا، اغتنم فرصة الحرب بين روما وقرطاجنة البونيقية فثار على الاثنين وأسس الإمبراطورية الأمازيغية، وقد أقامها على أصول أمازيغية بحتة في نظام الحكم الجمهوري، وبعث الثقافة والقيم الأمازيغية الأصيلة، وجعل عاصمتها مدينة "قرطا" (سرتا أو قسنطينة اليوم)، وامتد حكمه إلى الغرب التونسي فكانت له عاصمتان: "الكاف" ومدينة "تاله"، وانضم إليه الأمازيغ فوحد صفوفهم وقادهم من نصر إلى نصر، وكان يقول: « مدينة روما مبتاعة لمن يريد شراءها » ، استهواء للقادة بهذه المقولة.

ويواصل الشاعر في استعراض الأشاوس من المازيغ الذين صنعوا تاريخ الجزائر ببطولاتهم الخالدة وصمودهم في وجه الجحافل الرومانية فيقول:

سلوا طبرية يذكر تبيريـوس **تكفرنـاس يوالي الـهجـــــــــوما**

ثمان سنين يصارع رومـــــا فدق المسامير في نعش رومـــــا !

....

سلوا بربروس يحكم فـــــرا **كسن من جرجرا كيف أجلى الغيوما**

....

و هذا أغوستنس بالاعتــــر افات حير ـ عبر الزمان ـ الـــفهوما

و أسقف بونة أصبح قـــــد **يس قرطاج مذ بث فيها العلومـا 11**

تيكفرناس هو أحد الثوار المازيغيين الجزائريين على عهد الإمبراطور الروماني **تبيريوس** الذي شيد طبرية، وقد انتصر تيكفرناس على عديد من جيوشه، فعزل من أجله عدة ولاة من الرومانيين، ودامت الحرب التي أثارها في

كامل القطر الجزائري وتونس والمغرب ومن التل إلى الصحراء سنوات ثمانية، احتاجت إلى عدة جيوش أرسلت كمدد من روما كلها اندحرت أمام صمود الأحرار الوطنيين من جبال الأطلس. وبجبال جرجرة والبابور، ثار **فراكسن** فصادمه الإمبراطور الروماني **بربروس** قادما من روما، ودامت الحرب بينهما أعواما، كلما قضى فراكسن على جيش جيء بجيش غيره حتى ضاقت روما بذلك. ومن ميدان الحروب ينقلنا الشاعر إلى العلوم والدين، وكيف أن **أغوستنس*** أقبل على دراسة النصرانية حتى صار رئيس الأساقفة بمدينة قرطاجنة بعد أن كان أسقف " بونة " (عنابة حاليا) ، وهو إلى جانب ذلك فيلسوف ومفكر، ويصنف من قبل الباحثين والدارسين في زمرة كبار المؤرخين بكتابه (الاعترافات) .

ويتابع الشاعر في استعراض تاريخ الجزائر الثقافي والعلمي، بذكر إنجازات أبناء هذا الوطن فيقول منشدا:

لماذا يلقب يـوبا بثــــــان ؟ — أما حقق السبق في المدنيـــة ؟

.... — ....

أما كان أول من خط رسـمــا — **لوجه جزيرتنا الـــعربيـة ؟**

أما شاد **يوبا** بشرشال للعلم — **أول جامعـــــــة أثرية ؟**

و هذا أبولوس كان طبـــيبا — يدين له العلم بالـعبقرية

و أبدع في قصص الحيــوا — **ن ، فأثر في القصص الأموية**

.... — ....

و كان أبولوس قاضي رومـا — ليمنـــاه ، ترفع كل قضـية 12

يعد **يوبا الثاني** ولي عرش الأمازيغ بشرشال التي كانت تسمى يومئذ (القيصرية)، واستقل بولاية موريطانيا القيصرية الواقعة بين سرتا وموريطانيا الطنجية، وكان عالما كبيرا علاوة على أنه كان سياسيا ماهرا، وعسكريا مظفرا، اتخذ من شرشال ضرة لروما وزينها بالمعالم الفاخرة والقصور والمعابد والمسارح، وأسس بها جامعة كبرى للعلوم والآداب والفنون من تمثيل وموسيقى ونحت، فكانت أول جامعة من نوعها في الغرب وجلب لها كبار الأساتذة من اليونان، وألف دائرة معارف شاملة في كافة العلوم، وهو أول من وضع جغرافية لجزيرة العرب.

وأما **أبولوس** ابن مداوروش، فقد أجاد اللاتينية واليونانية، ثم انتقل إلى جامعة قرطاجنة فتخرج في الحقوق، والآداب، والطب، وامتاز بمخبر

للتجارب والتركيب والتشريح، تقدم به علم الطب لمعرفة العلل وتحضير الأدوية، وأسرار النباتات الغذائية والاستشفائية، كان شاعرا باللاتينية وراوية ممتازا، ألف كتاب (التحولات) أو المسخ، وهو قصة طريفة، وكتاب (تقلبات الحمار)، ونقل عنه الأمويون بعض قصصه على ألسنة الحيوانات، كان يدعى إلى روما للمرافعات في القضايا الكبرى ثم أصبح قاضيا بها.

بعد فترة حكم المازيغ المليئة بالإنجازات العسكرية والعلمية، هبت رياح التغيير على جزائرنا نتيجة الفتوحات الإسلامية التي قادها **عقبة بن نافع**، فكان لهذا الأخير بصمات خلدت اسمه في التاريخ العسكري والحربي، وهذا ما تجسده الأبيات التالية:

و مرحى لعقبة فـي أرضنا ينير الحجى و يشيع اليقينا
و يعلي الصوامع في القيروا ن و يرفعها للدفاع حصونا
يبث المراحل في كل فـــج فراعت أساليبه العالمينا 13

تشير الأبيات السالفة الذكر إلى الخطة الجديدة التي وضعها عقبة بن نافع في زحف الجيش الفاتح في طريقه من مصر إلى المغرب، وملخصها أن الطريق من مصر إلى القيروان، إما بحرية مخيفة لوجود الأسطول البيزنطي، وإما جبلية والأماريغ في الجبال ومغاورها كثيرة وغاباتها كثيفة فلا يأمن الكمائن فيها، فأسس مراحل على طول الطريق مزودة بالماء والزاد والمخيمات، فإذا وصلها الجيش استراح واغتسل وأكل وشرب ونام وتزود وانتقل إلى التي بعدها على أتم وأوفر عدة، وقد انتفع بهذه الخطة الكثير من القادة العسكريين في عصرنا الحديث من قبيل القائد الألماني **مللر**، والقائد الإنجليزي **مونتغمري** حين اجتاز ليبيا في الحرب العالمية الثانية.

ينقلنا الشاعر إلى إنجاز جديد تحقق على يد الدولة الرستمية، وهذا الإنجاز شمل الحياة السياسية والاجتماعية، وهذا ما تشير إليه أبيات الشاعر الموالية:

و هال ابن رستم أن لا نسود و نبني كيانـا لنا مستـقـلا
فـقـام بتاهرت يعلـي اللوا ء و يرسي نظاما و ينشر فضـلا
يوجـه حكم البلاد الشـرا ة بوحي الشريعة حقا و عـدلا
و يجعل أمر الجماعة شـورى و حق انتخاب الإمامة فصلا14

لقد نقل الرستميون إلى تاهرت نظام الدستور الإيراني الجامع كأساس لنظام الحكم، وسمي بالجامع لأنه يشمل إلى جانب نظام الحكم: آداب

السلوك، وآداب المجالس، وآداب الأكل والشرب والكلام، وشروط القضاء والشورى، وانتخاب الإمام، والنظام العسكري، ثم إن الدولة مراقبة من منظمة شعبية حرة تسمى الشراة، ومهمتهم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وتولية الحكام وعزلهم إذا حادوا عن الجادة.

يأخذ الشاعر بيدنا في الأبيات التالية إلى حقبة تاريخية جديدة شهدتها الجزائر هي فترة حكم الأغالبة وما كان فيها، يقول في ذلك :

و إن تسألوا عـــن بني الأغلب   سلوا الزاب عن جاره الأقــرب
و طبنة .. هل تذكر ابن الحسـ   ين التميمي و تاريخه القرطبي
و عند مسيـلة علم اليقــــ   ين بمن حققوا وحدة الـمغرب
برى الفاطميون شعر ابن هــا   نئ كما يخلق اللحن للـمطرب
....
علام يلقــب أندلسيـــــــا   فتى مغربي، أصيـــل الأب ؟؟
فكم حسدونا على مجدنـــــا   وجاروا على الـبلد الطيب!15

يشيد الشاعر في هذه الأبيات بفترة حكم الأغالبة من خلال علمائها و مفكريها، فيذكر على رأسهم محمد بن الحسين التميمي، وهو أحد أعلام الفكر الذين أنبتتهم طبنة، كاتب بليغ ومترسل بديع الإنشاء، انتقل إلى الأندلس في أيام الخليفة المنصور الأموي، وكان شاعر البلاط ومؤرخه، استوطن قرطبة إلى أن توفي بها. أما في المسيلة فقد نبغ في أحضانها ابن هانئ الجزائري الملقب بالأندلسي تجنيا على التاريخ، وكان يلقب في زمانه بمتنبي المغرب. وأما البيت الأخير ففيه إشارة إلى تقصير المشارقة في تأريخهم للأدب العربي، فهم لا يذكرون مفاخر الجزائر وتونس والمغرب، ويقفزون من الشرق إلى الأندلس مباشرة كأنما المغرب الكبير لا وجود له في الخريطة بدافع الكبرياء والغرور ومركب الاستعلاء.

بعد هذه الانجازات التاريخية الكبيرة، حاول الغرب أن يستهدف الجزائر وخيراتها، فكانت أولى الحملات على الشواطئ الجزائرية، وهذا ما تنطق به الأبيات التالية:

و أوغر قلب الـصليب الحقــود   علانا ، و أمعـــن فينا الحسود
و طافت بوهران جيطان غدرا   و زيان ما اسطـاع حـشد الجنود
و لعلع في بربروس نداهـــــا   فثار ... و أقســم أن لا يعـــود
و للدين خير يصون حمـــــاه   و أسطولنا في البحار يسود 16

تتحدث هذه الأبيات عن تلك الحملات الصليبية القذرة على المرسى الكبير ووهران، فقد تواطأ على الجزائر كل من الاسبان والبرتغال والفرنسيين بقيادة الراهب **خيمينير**، وكانت اللصوصية أو القرصنة البحرية على أشدها آنذاك، فالاسبان والبرتغاليون أوجدوا مع غيرهم من لصوص أوربا سفن القراصنة، وانهالوا على مهاجري الأندلس والمدن الجزائرية المتاخمة للبحر نهبا وسلبا، وجاء الإنقاذ على يد بطلين تركيين هما **بابا عروج** وشقيقه **خير الدين**.

إن هذه الحملات الصليبية المشار إليها آنفا لم تكن إلا تمهيدا لما هو أخطر، ونقصد بذلك الحملة الفرنسية، هذه الأخيرة التي غلفت بالطابع الديني وأنها نصرة للمسيح أولا وأخيرا، وهذا ما قال به **شارل العاشر** ملك فرنسا، حين وقف في خطاب العرش يوم 02 مارس 1830م ومفاده: « إن العمل الذي سأقوم به لترضية شرف فرنسا سيكون بإعانة الله القدير لفائدة المسيحية جمعاء». والحقيقة أن قضية التخطيط لاجتياح فرنسا للجزائر كانت قبل ذلك، فقد انتفع الجيش الفرنسي عند حملته سنة 1830 م برسوم الجاسوس الفرنسي **بوتان** التي تحدد خطة الهجوم من ثغر سيدي فرج بأمر من **نابليون بونابارت**، وهذا دليل التخطيط المسبق للقيام بهذا الصنيع، يقول ابن تومرت في هذا الشأن:

و جاءت فرنسا ... فكنا كراما　　و كنا الألى يطعمون الطعاما !

....　　..............................

و خرب شارل المريض فرنسا　　فثار بها الشعب يغلي انتقاما

....　　..............................

و أوحى له قمحنا غرونـــا　　فأطلق هذي القموح سهامــا

....　　..............................

أبوتــان ... هل ســيدي فرج　　وإن طال ليل ... أقر النظاما 17

بمجرد أن وطأ الاستعمار الفرنسي بقدميه أرض الجزائر، اندلعت نيران المقاومة في كافة الأرجاء، وقد اتخذت هذه الأخيرة بعد الاحتلال شكلين: سياسي رسمي، وشعبي، فأما السياسي فقد تولى زمامه **الحاج أحمد** باي قسنطينة وانتهى بسقوط مدينة قسنطينة سنة 1838م، وأما الشعبي فكان بتولية رؤساء القبائل **عبد القادر بن محيي الدين** أميرا عليهم سنة 1832م، وأوكلوا

إليه مهمة تأسيس دولة جزائرية إسلامية، تصون الأمن وتوطد العدل وتتصدى للمعتدي.

وبعد توالي الثورات الشعبية والجهود السياسية غير المضنية، بزغ على الجزائريين فجر جديد هو فجر الفاتح من نوفمبر سنة 1954م، وهذا ما يجسده الشاعر في قوله:

تأذن ربك ليلـــــة قـــدر   و ألقى الستار عـــلى ألف شهر

و قال له الشعب : أمرك ربي   و قال له الرب : أمرك أمري !!

....

نفمبر ... غيرت مجرى الحـــياة   و كنت ـ نفـــمبر ـ مطلع فجر

و ذكرتنا ـ في الجـــزائر ـ بدرا   فقمنا نضاهي صحابة بـدر 18

لقد أشرقت شمس الاستقلال والحرية على الجزائر تتويجا لجهود أبطالها البررة وتضحياتهم الجسام، فاستشعر الأبناء مسؤولية البناء والتشييد الملقاة على عاتقهم، وهذا ما عبر عنه شاعرنا بقوله:

و طالعنا بالبشائر يونيـــو   فأنعش كالعارض المرجـــحن

فقمنا نشيد اقتـصـاد البلا   د و نعلي المصانع فيها و نبـــني

و رحنا نوفر للكادحـــين   الرغيف الشريف بعلم و فـــن

و يزرع فلاحنا أرضــــه   بذوب الشـرايين لا بالتـــمني

و نصنع من صلب واقعنـــا   مذاهـــبنا.. رافضين التبني19

أخطأ من ظن أن الجزائر قد انتهت من الثورة، لأن الثورة الحقيقية قد بدأت بمجرد نيل الاستقلال، والمقصود هنا ثورة البناء على جميع المستويات والأصعدة، وهذا ما تشير إليه الأبيات الأخيرة بدءا بالاقتصاد مرورا بالعلوم والفنون، وصولا إلى بناء الذات والضمير، وهي أهم الثورات لأنها ترسم المعالم الحقيقية لشخصنا وتذود عن عاداتنا وتقاليدنا وديانتنا ضد كل من تسول له نفسه المريضة طمسها.

وخلاصة القول، إذا كان للإغريقيين إليادتهم، وللرومانيين إنياذتهم، فإن للجزائريين بفضل ـ مفدي زكريا ـ ملحمتهم المخلدة لتاريخهم العريق، وقد شكل هذا التاريخ بأحداثه المختلفة المعين الأساسي والمنهل العذب الذي استقى منه شاعرنا مضامين إليادته وانبنت عليه أبياتها. وقد تتبع الشاعر في نشيده هذا تاريخ الجزائر منذ نشأتها الأولى وتعاقب الملوك المازيغيين على حكمها وكيف وقفوا في وجه أعتى الإمبراطوريات وأباطرتها آنذاك، قبل أن

يشملها الإسلام بنوره بفضل فتوحات عقبة بن نافع، وما كان بعده من تعاقب الدول كالدولة الرستمية ودولة الأغالبة وإنجازاتهم الخالدة، ثم تكالب الصليبيين عليها من إسبان وبرتغاليين وفرنسيين، لترفع الجزائر التحدي وتطرد المستعمرين الغاصبين من أرضها، وتشرع في مرحلة ما بعد الاستقلال وتذليل الصعوبات والتحديات التي واجهتها.

الإحالات

1 – يذهب الجابري في كتابه « النشاط الثقافي و العلمي في تونس» إلى أن اسم ابن تومرت كان يوقع به أحد الأدباء الجزائريين في تونس، و هو محمد العربي ، و بعد وفاته أصبح مفدي زكريا يوقع به .

2 – نظم النشيد في سجن سركاجي بتاريخ 25 أفريل 1955 م في الزنزانة رقم 69 . للاستزادة أكثر: ينظر مفدي زكريا. اللهب المقدس. المكتب التجاري. بيروت . ط1. 1961م . ص 71 .

3 – جريدة المقاومة . عدد 3 . 03 ديسمبر 1956 م .

4 – مفدي زكريا . اللهب المقدس . ص 88 .

5 – ينظر . أبو القاسم سعد الله . تاريخ الجزائر الثقافي . دار البصائر . الجزائر . ج 10 . طبعة خاصة . 2007 م . ص 502.

6 – جريدة المجاهد . العدد 44 . جوان 1959 م .

7 – جريدة المجاهد . العدد 74 . 08 أوت 1960 م .

8 – مفدي زكريا . إلياذة الجزائر . طبعة خاصة (نظمت للملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي) . من 24 جوان إلى 10 أوت . 1972 م . ص 04 .

*الخميس اللهام : الجيش الجرار .

9 – المصدر السابق . ص 15 .

10 – ينظر . م السابق . ص 16 .

11 – ينظر . م س . ص 17 .

*ولد أغوستنس بثاقست (سوق أهراس الحالية) و تعلم بها ثم انتقل إلى قرطاجنة فحذق اللاتينية و اليونانية .

12 – ينظر . م س . ص 18 .

13- م س . ص 20 .

14 – م س . ص 21 .

15- ينظر . م س . ص 22 .

16- م س . ص 29 .

17- ينظر . م س . ص 30 .

18 – ينظر . م س . ص 45 .

19 – م س . ص 50 .

بين نمطية المطالع وطبيعة المقاطع في شعر ابن الأبار القضاعي

أ.شاكر لقمان/ جامعة أم البواقي
chaker.lokmane@gmail.com

الملخص :

تحاول هذه الدراسةُ، التي بين أيدينا أن تتبع المطالع الشعرية، التي استهل بها الشاعر ابن الأبار قصائده، وبيَانَ تَنوُّعِهَا مِنْ قصيدةِ إلى أخرى وكَيْفيَّةَ بِنَائِهَا، باعْتِبَارِهَا أوّلَ مَا يَقْرَعُ سَمْعَ المُتَلَقِّي ويجذب انتباهه، والوقوف على المقاطع، التي اختتم بها ابن الأبار قصائده لمعرفة مدى مناسبتها لأغراضه الشعرية وتنوعها، وطبيعتها.

Abstract :

The present paper studies the opening verses of Ibn El Abar's poems as it highlights their diversity and structure, since they are the first that catch the ear and intention of the receiver. It treats as well the final lines of the poems to find out their nature, variety, and for what extent they are fitting to the poetic aims.

OOO

إن المقصود بالقصيدة المركّبة في النقد العربي، هي تلك التي تشتمل على غرضين والتي تتكون من أقسام، عبّر عنها النقاد بـ: المطلع، المقدمة الرحلة التخلص، الخاتمة .

يقول حازم القرطاجني : ((والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة **والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاءً صرفا. والمركبة هي التي يشتمل الكلام على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق)).**[1]

وبالرجوع إلى ابن قتيبة، في كتابه "الشعر والشعراء "نجده يشير إلى هذا النوع دون أن يسميها بالتسمية المتفق عليها الآن (القصيدة المركبة) بصدد حديثه عن بناء القصيدة العربية القديمة .

والناظر في مدونة الشاعر ابن الأبار يستنبط أنه سار في قصائده على منهجين:

منهج اتبع فيه مسار القصيدة العربية القديمة، كما رسمها ابن قتيبة ((**وسمعت بعض أهل الأدب...ولم يقطع وبالنفوس ظمأ**)).[2] مع التخفف في تناول بعض أقسام هذه القصيدة وقد يطول نفس الشاعر ههنا، وقد يقصر، كما يرى ذلك الباحث عدنان محمد غزال.[3]

ومنهج، تملّص فيه من هذا العُقال، أين دعا إلى التخفيف من النسيب، لا سيما في بعض المواقف التي تستدعي ذلك، ولا تحتمل التأخير ؛كالتهنئة والرثاء والزهد والاستنجاد والوصف فيقول: [المديد][4]

دَعْ أساليبَ النَّسيبِ وخُذْ ** في أساطيرِ الأساطيلِ

كما وجدناه يطرح فكرة الوقوف على الأطلال ويبطل العمل بها: [الطويل][5]

أَشِدْ بالقوافي ذِكْرَ عَلْوَةَ أوعَلْيَا ** ودَعْ لِلسَّوَافِي دَارَ مَيَّةَ بالعَلْيَا

ومهما يكن من أمر، فإن القصيدة المركبة التي يتضمنها ديوان ابن الأبار، قد تكونت ـ كأي قصيدة مركبة أخرى ـ من أقسام، هي: المقدمة والتي تستهل بالمطلع والرحلة وكانت الرحلة البحرية من أنواعها والتخلص إلى الغرض الرئيس، الذي كان في أغلبه مدحا انتهاءً بالخاتمة. وسنعرض فيما يلي إلى نماذج من مطالع القصيدة في شعر ابن الأبار وإلى مقاطعها :

1 ـ المطلع:

هو أول ما يفتتح به الشاعر قصيدته. فهو أول ما يسمعه المتلقي لذلك وضع له النقاد فيه شروطا ومعايير حتى لا يكون مجوجا ؛ لأنه يشد السامع ويدفعه إلى متابعة الاستماع وفي المقابل كرهوا الابتداء بمطالع معينة ؛ لأنها تنفر السامعين وتصرف المتلقين.

كما يجدر بنافي هذا المقام، أن نشير إلى الاختلاف، الذي واكب هذا المصطلح ونذكر بعض المعايير النقدية التي صحبته منذ وجود القصيدة العربية.

إذْ لم يَحُزْ مصطلح " المطلع " ـ كغيره من المصلحات المتعددة ـ عند النقاد اتفاقا معينا فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول بل ولا البيت الكامل في القصيدة، والبعض يرى أن المطلع هو الكلام المبني على آخرَ سابقٍ له ومرتبط

به، فنهاية الكلام السابق ـ عندهم ـ تُسمّى " فصلا " وبداية الكلام اللاحق له والمبني عليه تسمى" مطلعا "، لذلك نجد ابن رشيق قد أشار إلى هذا الاختلاف بين أهل المعرفة وعلماء النقد فقال: ((**اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع ..قال بعضهم هي الفصول والوصول بعينها فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول**.وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام والفصل **آخر جزء من القسيم الأول كما قدمت وهي العروض أيضا والوصل أول جزء يليه من القسيم الثاني .. وقال غيرهم المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي** والمطالع أوائل الأبيات.)).[6]

كما يبدو من اهتمام صاحب العمدة بهذا الركن الركين من القصيدة العربية وصف الجودة فيه والحسن فيقول:((**ومعنى قولهم حسن المقاطع جيد المطالع أن يكون مقطع البيت ـ هو القافية ـ متمسكا غير قلق ولا متعلق بغيره فهذا** هو حسنه والمطلع ـ **وهو أول** البيت ـ **جودته أن يكون دالا على ما بعده كالتصدير وما شاكله.**)) [7].

وفي سياق الاعتناء بقضية المطلع نجد الناقد ذاته يتحدث عن هذا العنصر من القصيدة وأهميته باعتباره مغلاقا، إذ لا يمكن الولوج إلى عالم القصيدة إلا عن طريقه، كما يبين ضرورة تجويده ؛ لأنه أول ما يقرع السمع، ثم يحذر من استعمال بعض الألفاظ، التي تشوه المعنى باعتبارها دالةً على الضعف وينصح في المقام ذاته بأن يكون هذا المطلع حلوا سهلا وفخما جزلا، فيقول: ((**وبعدُ، فإنّ** الشعرَ **قُفْلٌ،أولُه مفتاحُه وينبغي للشاعر أن** يُجوّد ابتداءَ **شعره فإنه أولُ ما يقرع السمعَ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة ولْيتجنّبْ " ألاَ " و"خليليّ " و" قدْ " فلا يستكثر منها في ابتدائه ؛ فإنها من علامات الضعف** والتكلان إلا للقدماء الذين جرَوا على عُرف وعملوا على شاكلة ولْيجعلْهُ حُلواً سهلاً، **وفخما جزْلاً..**))[8]

ومن المفيد أن بدايات الكلام أمرٌ حُثَّ عليه ونُصح بالاهتمام به أيما اهتمام؛ لأنه هو الذي يجلب الانتباه، كما قد يكون سبب النفور والانصراف عن الكلام، لذلك كان القدماء يقولون ((**أحْسِنُوا معَاشِرَ الكُتّاب الابْتِداءَاتِ فإنّهُنَّ دَلاَئِلُ البيَانِ**)).[9] وكما لم يُتَّفقْ على دلالة كلمة "المطلع" وموضعها من القصيدة لم يتفقوا ـ أيضا ـ على توحيد المصطلح وهذه فكرة وسَمتْ مصطلحاتٍ كثيرةً فَتُدُووِلَتْ أسماءٌ متعددة للدلالة على أول القصيدة، ومنها: المطلع، الابتداء الافتتاح، الاستهلال البَسْط، عُرفَ ذلك عند العلماء والنقاد القدامى.

ولكي يكون المطلع موفقا، حَدَّدَ النقادُ بعض العيوب التي ينبغي تجنبها فيه ومن ذلك :[10]

ـ التعقيد ؛ لأنه أول العيّ، ودليل الفهّة.

ـ عدم قطع المصراع الثاني من الأول إذا ابتدأ شعرا.

ـ عدم إغفال أحوال المخاطبين لمعرفة ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره.

لذلك عابوا على بعض الشعراء بعضَ مطالعهم، ومنهم الشاعر جرير، الذي دخل على عبد الملك بن مروان فقال:[الوافر]:[11]

أتصْحُو أمْ فُؤَادُكَ غيرُ صَاحِ ** عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بالـرَّوَاحِ

ومطلع قصيدة أبي نواس في الفضل بن يحي:[الطويل]:[12]

أرَبْعَ البِلَى إنَّ الخُشُوعَ لَبَادِي ** عَلَيْكَ وإنيِّ لَمْ أَخُنْكَ وِدَادِي

وعابوا على المتنبي مطلع قصيدته في أول لقاء له بكافور الإخشيدي حين قال[الطويل] [13]

كَفَى بِكَ دَاءً أنْ تَرَى الموتَ شَافيا ** وحَسْبُ المنَايَا أنْ يَكُنَّ أمَانِيـا

كما استحسنوا مطالعَ جاءت موافقة لشروط النقاد؛ من الفخامة والروعة والبعد عن التعقيد وسلامة التركيب، ومن ذلك :

مطلعُ سينية أبي تمام الفخم[البسيط] :[14]

السَّيفُ أصْدقُ أنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ ** في حَدِّهِ الْحَدُّ بَينَ الجِدِّ واللَّعِبِ

ومطلع المتنبي النادر،المنفرد باختراعه :[15]

الرأيُ قبلَ شجَاعةِ الشُّجْعَانِ ** هُو أوَّل، وهيَ المَحَلُّ الثَّـاني

ومطلع أوس بن حجر في الرثاء :[16]

أيتُهَا النّفْسُ أَجْمِلي جَزَعَـا ** إنَّ الّذِي تحْذَرِينَ قدْ وَقَعَـا

وإن كان من الدارسين مَن يربط هذه المطالع بدلالات نفسية، تهيئ نفوس السامعين إلى الانفعال بمعاني القصيدة وكذلك سائر الأغراض قصد التأثير فيهم وهذا ما سنحاول أن نتطرق إليه حينما نتناول أشعار الشاعر ابن الأبار ـ محط الدراسة ـ

فاهتمام القدماء بمطلع القصيدة ينبغي ألا يفهم على أنه تعاطف مع بعض أجزاء القصيدة دون البعض الآخر؛ وإنما الأمر فيه منبثق عن إدراك كلي لوحدة القصيدة التي يمثل المطلع غرتها وعنوانها، لذلك نجد كل النقاد يجمعون على أهمية هذا المفصل من جسم القصيدة وبه يستدل على أجود

الشعر وأردئه، بل هو العتبة التي إذا تجاوزها بسلام وصل إلى بر الأمان وإذا قُدر له أن تعثر كان ذلك عيّاً ونقصا،يجب استكماله حتى يبلغ مراده.

ولم تكن هذه العناية متعلقة بالشعر فحسب وإنما انصبّت على النثر أيضا، بل حتى الكلام العادي يُفَضّل أن يكون حَسَن البداية حتى يُهتم به ويُنْصَتَ إليه، ويجد طريقه من الآذان إلى القلب .

ولعل لهذه الشروط مكانًا في إحدى أبيات الشاعر ابن الأبار، الذي يبدو اهتمامه بالمطلع واضحا من خلال قوله: [الطويل]:[17]

تهابُ السُّيُوفُ البيضُ والأُسُلُ السُّمرُ ** وأقتُلُ منْهُنَّ الغَلائلُ والخُمرُ

فهذا المطلع غزليّ، ينم عن عاطفة أسى متقدة، وحرمان كان يعاني منه الشاعر، ابتدأ به الشاعر ليصل إلى مدح السلطان أبي زكريا، مضمنا أبياته فخرَه بقومه قضاعة.

وفي سياق المطالع الغزلية التي تصدّرت قصائد المديح، التي سيطرت على باقي الابتداءات نذكر مطلعين لقصيدتين مختلفتين؛ فأما الأولى فقد نظَمها مادحا أبا زكريا ومعارضا في الوقت نفسه الشاعر أبا بكر محمد الصابوني، وبلغ عدد أبياتها سبعةً وسبعين بيتا.

أما الثانية فالأرجح أنه أنشأها بمناسبة تقليد أبي زكريا ولدَه يحي إمارةَ بجاية وكان ذلك سنة 638هـ وقد وفدت لأجل المناسبة وفودٌ تهنئ وتبارك وكان في مقدمتها موكب بني هلال. وكان عدد أبياتها ستين بيتا.

وقد ورد المطلعان في مقدمتين متشابهتين في امتزاجهما بأدوات الحرب والفروسية فيقول في الأولى [الطويل]:[18]

أَتَجْحَدُ قلبي رَبَّةُ الشَّنْفِ والخِرْص ** وذاكَ نَجيعي في مُخَضَّبِهَا الرَّخْص

والمتتبع لهذا المطلع الغزلي، الذي يشكو فيه الشاعر جحود فتاته لحبِّه وقتلها قلبَه يجده مربوطا بخيط الوطن، الذي يتشوق إليه شوق الورق إلى شدوها، والقضب إلى أشجارها دون أن ينسى ممدوحه، الذي من أجله نظَم الأبيات في تخلص جميل، شديد الارتباط بالغرض الرئيس (المدح)، حين يقول:[19]

كِلانَا على أقْصى المَوادةِ والهــــوى ** فــلاَ عذْلٌ يُقْصِي ولاَ غزلٌ يُفْـصِي

كأنَّ جَنَاها مِنْ جَنَى العيشِ بعْدَها ** ليحيِ بْنِ عبدِ الواحدِ بْنِ أبي حفصِ

ويقول في الثانية [الكامل]:[20]

أهْلاً بِهِنَّ أهِلَّةً وكَواكِبا ** زَحَفَتْ هلالٌ دونَهُنَّ مواكبا

وفي هذا المطلع ـ أيضا ـ يفلح ابن الأبار في ربط أول القصيدة بالغرض الرئيس بخاصة إذا عرفنا أن مناسبة نظْم هذه الأبيات كانت تهنئة القبائل والوفود بتقليد أبي زكريا الأب ولدَه أبا يحي إمارةَ بجاية مسرعةً متنافسة لأجل كسب السبق وإرضاء السلطان الذي تخلص إليه الشاعر بقوله[الكامل] :[21]

أمَّا الهوى فأَخُو الوغَى لَمْ أَسْتَرِحْ ** مِنْ ذَا لِذاكَ (مُراوِحاً)ومُناوِبا

فكَأَنَّ عهْداً مِن ولـيِّ العهدِ لِـــي •• أنْ تُسْفِرَ الغَمَراتُ عنِّي غالِبا

وتبعا للمطالع الغزلية، يقول ابن رشيق : ((**وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لِما فيه عطف للقلوب واستدعاءُ القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء وإنَّ ذلك استدراجٌ إلى ما بعده)).**[22]

وفي ذلك يمدح ابن الأبار المستنصر الذي كان وسيط الشاعر عند أبيه أبي زكريا ليقيل عثراته المتكررة ـ بمناسبة إعذار ولده، بادئاً بالنسيب استمالةً للقلوب وتطويعا للنفوس كما يطلب النقاد[البسيط]:[23]

ذكَرْتُ بَلْجَاءَ بِالإصْباحِ مُنْبَلِجا •• وقدْ تنفَّسَ عن أنفاسِهَا أرَجا

وأما في مطلعه،الذي يقول فيه[الكامل]:[24]

مُهَجٌ تُسَاقُ إلى الرَّدَى فَتُشَاقُ ** ما لا يُطَاقُ يُكَلَّفُ العُشَّاقُ

فهو تصريح، لا تلميح بأن هجر حبيبه له وبعده عنه قد ساق مهجته إلى الموت الحقيقي. وفي البيت أشواق حارة،تهيج الشاعر، وتكاد تقتله، لو لمْ يكن بجوار خليفة، جعل الشاعر بيده ـ عفا الله عنه ـ الآجال والأرزاق في قوله [الكامل] :[25]

لَمْ تَدْرِ أَنِّي في جِوارِ خليفةٍ •• بِيَمِينِهِ الا(جـ)ـالُ والأرزَاقُ

ويقول مادحا يحي المرتضى في عيد الأضحى بمناسبة شفائه من مرض مبتدئا بنسيب ومتخيرا فعلاً فجائياً (طَلَعَتْ) وكأنها لا تريد أن يحسّ بطلعتها أحدٌ متمنّعةً، متخفية، إلا أن مشيتها المتميزة قد تمكّن منها النسيم وفضّحَها حينما تتبع خطواتها،دون أن تعلم: [الكامل]:[26]

طَلَعَتْ عليكَ معَ المساءِ صَباحا ** فَوَشَى بِمِشْيَتِهَا النَّسيمُ وبَاحَا

إن المتدبر مطالعَ الشوق لابنِ الأبار يمسك ـ بلا شك ـ بدلالات كان يرمز إليها الشاعر فهو حينما يحنُّ إلى رياض أبي فهر، وأشجارها، وإلى أزهارها وأطيارها ومائها المنساب بين نباتاتها إنما يتشوق إلى رياض بلنسية، التي افتقدها بل

وحينما يشكو بُعْدَ حبيبه،ونأيَه عن قلبه، إنما يريد وصال وطنه، الذي غادره مُكرَهاً، فهو حينما يقول في مدح للسلطان ووصف للحديقة [مجزوء الوافر]:[27]

نَأَتْ ومَزارُهَا صَدَدُ •• فَهَلْ لَكَ بِالْمَعَادِ يَدُ ؟!

وما هذا الاستفهام الإنكاري الذي تضمنه البيت إلا دليل على ما ذهبنا إليه وكذلك هذا المطلع الغزلي في ظاهره، لم يعد غزلا حقيقيا، بل استحال كلاما، فيه شوق وحنين إلى ربوع بلنسية ومرتع صباه ويافع شبابه، ويأسه من استحالة عودة الأيام إليه ضاحكة ـ وهو الشاعر ـ يقرر أن الوعد ستخلفه بلنسية كما أخلفته أسماء وغير أسماء لأنه لن يتحقق ولن يفي أحدٌ بوعده بعد الآن وقد صدقت رؤية الشاعر على الرغم من أنه لا يصرح بذلك ويبقى يُمَنِّي النفس ولكن هيهات ! فهو متيقن في قرارة نفسه أن بلنسية لن تعود إلى سالف عهدها كما ألفها. أليس هو الذي أُضطُرَّ على إمضاء وثيقة التسليم وخرج بعد ذلك مكبا على وجهه إلى تونس، حيث تخبئ له الأقدار ما لم يكن يتصوره أحد.

وقال في مطلع مشابه آخر في وصف الحديقة ذاتها في مناسبة أخرى[الطويل][28]

إلى وَعْدِهَا أصْبُو وهلْ ينجزُ الوَعْدُ ** ومَا سَئِمَتْ أسْماء مِنْ خُلْفِهَا بعْدُ

فمِن شدة ما أرَّقه البينُ وخُلفُ الوعد صار يهذي بالوصال وهو عنه بعيد، بل مُبعَدٌ لأن الغاية التي يتمناها ويترقبها لن يبلغها ؛لأن أسماء ألفت نقض العهد وبلنسية ما أريد لها أن تفي بالوعد .

ولَمَّا كان ابن الأبار كثير العثرات أمام الأسرة الحفصية، التي أوته وأحسنت وفادته ونظرا لحدة طبعه وكبره، كان الحاكم دائما بالمرصاد له ولسقطاته فهاهو يتعرض إلى العقاب بال إبعاد فيدرك الخطر المحدق به ويسرع إلى استرضاء أبي زكريا، مستشفعا بوليّ العهد وهو يحاول في الوقت ذاته اسرضاء نفسه الجموح، والتخفيف من الوطء عليها بعد أن أيقن بأن الرحيل قدَرُه، فيقول[الكامل][29]

جَلَدًا خَليليَّ ما لِنفسِكَ تَجْزَعُ ** آنَ الرَّحيلُ فأينَ منهُ المَفْزَعُ

وفي سياق الاستهلالات الشعرية، يطلع علينا ابن الأبار برأيه الفني الصريح ومبدئه من الوقوف على الأطلال، كما فعل بعضُ مَنْ سبقَهُ، إذْ نجده يدعو إلى التخلي عن هذا التقليد الذي عفتْ أطلاله وصمَّتْ وما أسْمعتْ، تاركا ذلك إلى أهله (النابغة) فيقول: [الطويل] :[30]

أَشِدْ بالقوَافِي ذِكْرَ عَلْوَةَ أو علْيَا ** ودَعْ لِلسَّــوَافـي دَارَ مَـيَّةَ بالعَلْيا[31]
لِكُلٍّ مِن العُــشَّاقِ رأيٌ يُــحِلُّهُ ** وإنْ جالَ في الأحداقِ ما يُبطِلُ الرَّأيَا
ألَمْ ترَهَا عيَّتْ جواباً ولـمْ يَجِـدْ ** مُسائـلُها إلاَّ الأواريَّ والنُّـــــــــ(ؤْيَا)
يحسْبِ زيادٍ نَدْبُهُ طَـللاً عَـفَــا ** وحسْبِي اقـتِداحٌ لِلغـرامِ زَكَا(وَرْيَا)

هذا فيما يتعلق بالمطالع الغزلية، الي كادت تغطي أشعار ابن الأبار كلَّها.

أما فيا يخص المطالع الأخرى فقد كان حظها قليلا جدا، ومن بينها ما كان إشادة بالحكام والأمراء وأبنائهم ؛ كأبي زكريا الحفصي، الذي كان المقصود عند الشاعر فيما أنشأه في مدحه مُعجبا برأيه السديد وحكمه الرشيد فهو ـ حسبَه ـ الذي دانت له الأمور، وبيده أن يبغي أو يلغي [الوافر]:[32]

لِرأيكَ كانتِ الأقدارُ تُصْغِي ** وإيَّــاها غَـــداَ الإيمانُ يَبْغِي
لكَ الأقدارُ أنصارٌ وجُــنْدٌ ** على إمضاءِ ما تَبْغِي وتُلْغِي

كما قال ـ أيضا ـ يمدح أثيرَه ووالده أبا يحي، بمناسبة زيارة هذا الوالد لتونس إذ جعله وحيد زمانه وفريد عصره [الوافر]:[33]

أَعِدْ نظَراً إلى الزَّمنِ النَّضير ** ترَ الفَذَّ الوحيدَ بلا نَظيرِ
وما أنْ لاحَ وضَّاح الُمحــيَّا ** فقُلْ: إشْراقُ بَدْرٍ مُسْتَنيرِ

وفي مناسبة الإشادة بزيان بن مدافع بن مردنيش أمير بلنسية، عند رجوعه إليها مفارقا سيده أبا زيد معتذرا ومشيدا بالدعوة العباسيَّة، الي انتهجها ابن مردنيش، يبدأ الشاعر قصيدته باستهلال مناسب للغرض المقصود، لا سيما وأنه عائد من عند النصارى، بعدما لحقته لعنة البلنسيين واتهامهم له بالتخلي عنهم والهروب مع سيده، باعتباره كاتبه، وتلطيفا للجو الذي كان معكرا، اختار ابن الأبار البَارُّ معانيَ يرفع بها من شأن أمير بلنسية، ويجعل منه المدافع عن دين الله، والصامد أمام كل القوى صمود جبل"ثهلان" أو"متالع" [الطويل]: [34]

تُناضِلُ عن دينِ الُهــــدَى وتُـدافعُ ** كأنَّكَ في الهيْجا أبوكَ " مُدافِعُ "
وتَثْبُتُ يومَ الرَّوْعِ في حَوْمةِ الوغَـــى ** كأنَّكَ " ثهْلانٌ" بها أو مُتالِـعُ
وتَغْزو العِدى في عَــقْرِها مُتــتَابِعًا ** وحسْبُكَ غَزْوٌ في العِـدَى مُتتَابِعُ

كما قال يمدح المستنصر، ويهنئه بالإبلال ويسترضيه، وكان ذلك حوالي 657هـ ؛ لأن المستنصر عفا عنه حوالي هذا التاريخ [الكامل]:[35]

اللَّهُ عن تلكَ المنَاقبِ دافِـعُ ** ولَها مِنَ المَحذُــــورِ وَاقٍ مَانِعُ
لولا اليقينُ بأنَّها مَعْصُومةٌ ** لَتفجَّرَتْ بدمِ القُلوبِ مَدَامِـعُ

وفي إطار العفو الذي شمل الشاعر من قبل أبي زكريا، ها هو يتوجه إلى صاحب الصفح والسماح مسلّما أمره، شاكيا حاله في صورة رقّ لها مولاه [الرمل]:[36]

رَقَّ مَولانَا لِعبْــــدٍ زَمِنٍ ** دَنــفِ الجِسْمِ لِشَكْوٍ مُدْمِنِ

لَمْ يَكنْ يَبْعُدُ عهدًا بِالصِّبَى ** وهْوَ فِي ضَعْفِ الكَبيرِ اليَــفَنِ

وفي المعنى ذاته أنشأ مستشفعا بولي العهد [الوافر]:[37]

كَفَانِي الحَرُّ مُنْتَجعُ الغمَامِ ** فَشُكْراً ثُمَّ شُكراً لِلإمامِ

أَيَادٍ ما أَعَمَّتْ فِي ازْدِيَــادٍ ** كَمَا انْتَثرَ الفَرِيدُ مِنَ النِّظَامِ

وتتبعا لانتصارات السلطان الحفصي، من باب التأييد لسياسته التي أرضخت العدو والصديق قال الشاعر يمدح المرتضى ويهجو السعيد، الذي كان مواليا للنصارى وعدوا للممدوح [الطويل]:[38]

هُوَ الفتْحُ أدْنَى حَوْزِهِ المَغْرِبُ الأقْصَى ** عَنِ الصَّوْلِ يُسْتَقْصَى وبالعدلِ يُسْتقْصَى

تَنَافسَ فِي إهْدائِهِ المَاءُ والــثَّرى ** بِمَا عمَّ إسْعاداً مُعَــاداً وما خَصَّا

وأنشأ الشاعر يبكي وطنه بلنسية، بادئا بالدعوة إلى الصبر والتصابرعلى المحن التي أسالت الدموع والأحزان المضنية التي أصابت ما بين الضلوع، بسبب ضياع الوطن وفقدان الأهل وجفاف الضروع [البسيط]:[39]

وَطِّنْ على الدَّائِبَيْنِ : الدَّمْعِ والشَّجَنِ ** يا نادِبَ الذَّاهِبَيْنِ : الأهْلِ والوطَنِ

واسْكُنْ إلى الصَّبْرِ فِي إلْمَامِهَا نُوَبــا ** أَوْدَتْ على عَقِبِ المسْكُونِ بِالسَّكَنِ

ومن جميل بداياته الوصفية،ما قاله يذكر خروجه إلى بستان أبي زكريا واصفا حدائق أبي فهر جاعلا من ممدوحه جزءًا لا يتجزأ من موصوفه (البستان)، مسبغا عليه نعمة البركة التي حلّت معه ما وطئت قدماه البستان [الكامل]:[40]

زَارَ الحَيَا بِمَزارِهِ البُسْتَانــا ** وأَثَـارَ مِـنْ أزْهارِهِ ألْوانا

فَغَدَا بِهِ وبِصِنْوِهِ يَخْتَالُ فِي ** حُلَلِ النَّضارَةِ مُونِقاً رَيَّانا

وأنشأ الشاعر يمدح أبا الحسين يحي الخزرجي، حاكم شاطبة عند التجائه إليه وقد كان صديقه المفضل الذي لا يتصور صده عنه بعد تركه سيده عند الأراغونيين فارًّا من الكفار مستبشرا بلقاء، يعتبر غاية الغايات ومقصد المقاصد [الكامل] :[41]

بُشْرَايَ هــــذا مَبْدأُ الإقْــبالِ ** فِي قَصْدِ غَايَاتِي وفِي اسْتِقْبالِ

وافَانِيَ الزَّمَنُ المُسِيءُ مُحَسِّنــا ** آثَارَهُ بِمَــثَابةِ الإجْمَــالِ

وبمناسبة رثاء إحدى قريباته نجد الشاعر يحذر من الليالي وغدرها، ومن تشتيتها الشمل في السر والعلن وإيقاعها بالخلان والأصحاب [الطويل]:[42]

رُوَيْدَ اللَّيَالي كَمْ تُصيرُ علـى الغدْر ** أتجْـهَلُ إتْـلافَ النَّفـائسِ أمْ تدْرِي

تَـــدبُّ بِفَجْعِ الخِلِّ بالخِلِّ دائـبـاً ** وتَسْرِي لِشَتِّ الشَّمْلِ في السِّرِّ والجَهْرِ

وحينما غضب السلطان الحفصي عليه نظَم أبياتا، يستعطفه بها في إطار غرض المدح الرئيس تأكيدا على سوء حظه الذي يلاحقه أينما حلَّ وارتحل [الرمل]:[43]

أسْرَفَ الدَّهْرُ فهَلاَّ قَــصَـــدا ** ما عليْهِ لَوْ شَفَى بَرْحَ الصَّدَى

يَنْقَضِي يَوْمِي كأمْسِي خيبةً ** أبَـداً أقْـــرَعُ باباً مُوصَــــداً

وفي مناسبة عيد الفطر المبارك، مدح الشاعر أبا زكريا، مبتدئا قصيدته بحكمة أقل ما يقال عنها إنها تنطبق عليه وتعطي صورة لشخصه وتهافته، وكثرة أخطائه التي يلجأ لأجلِ محوها إلى الاستعطاف المتكرر،والاستشفاع كالذليل المهان رابطا مطلعه بممدوحه وانتصاراته وفتوحه[الكامل]:[44]

أعْمَى البَصيرةِ مَنْ تقَدَّمَهُ الهَوى ** وحِجَاهُ بِالرَّأْيِ الرَّشِيدِ بَصيرُ

سَلْ عنْ مَغَازِيهِ البِلادَ وأهْـــلَها ** يُنْبِئْكَ عنِ سَرْدِ الفُتُوحِ خَبيرُ

2 ـ الخاتمة :

إذا كان لِمَا سبق عنه الحديثُ (المطلع) مبرره، والاهتمام بذلك من قبل النقاد كان بقدر أهميته، فإن الخاتمة أو (المقطع) لايقل عن ذلك ؛ كونها آخر ما يقر في السمع، وبه يتذكر السامع ما سلف، إنها مقطع ثان ـ كما يقال ـ لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الإلقاء ويذهب لحال سبيله. وهي عند ابن رشيق آخر ما يقوله الشاعر ولذلك لا تقبل الزيادة عليه حتى لا يذهب رونقه كما لا يليه أحسن منه .

أما حازم فيظل المتلقي عنده هو المقصود في هذه العملية الإبداعية وينبغي أن يحافَظ على تحريك نفس بما يناسبها، ويُتَجنب في ذلك ما ينفرها ويستفزها، فيقول: ((**فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فأن يُتَحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفّر للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو يميل لها إلى ما قصدت تنفّرها عنه...**)).[45]

كما يشترط ـ أيضا ـ صاحب المنهاج مناسبة هذا الاختتام بالموضوع الرئيس والغرض الأساس فيقول: ((**فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقّد ما وقع فيه، غيرَ مشتغلة باستئناف شيء آخر))**[46]، وأما الشروط التي يكاد النقاد القدامى يجمعون على ضرورة توافرها في الاختتام، فقد أشار إليها حسين بكار، مع التمثيل بأبيات مختلفة، ولشعراء متعددين.[47]

وإن كانت هذه هي بعض الشروط المشار إليها، والتي يجب أن تتوافر في المقطع حتى يكون مناسبا، فإن الاهتمام بهذا القسم من القصيدة جعل النقاد يحذرون من مقاطع معينة كان قد وقع فيها بعض الشعراء، فقال صاحب العمدة في هذا الشأن : **((وقد كره الحُذّاق من الشعراء ختمَ القصيدة بالدعاء ؛ لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك ؛ فإنهم يشتهون ذلك ...))**.[48]

ويشير في هذا الصدد إلى سوء ختْم القصيدة بالقول :((ومِن العرب مَن يختم **القصيدة فيقطعها والنفسُ بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعْلَه خاتمة...))**.[49]

أو أن هناك مَن لا يهتم بهذا المقطع ولا بغيره، يقول حازم : **((ومِن الشعراء مَن يأخذ في النقيض مِن هذا فلا يعتني بالمبدإ ولا المقطع** .فيختم كيفما اتفق **ويبدأ كيفما تيسّر له ..))**.[50]

لقد كانت عناية النقاد بالخاتمة (المقطع) مثل عنايتهم بالمطلع والتخلص، وكان حجر الزاوية في هذه العناية مقصودا به السامع والمخاطب (المتلقي) وهو الأمر ذاته الذي عرفناه في المطلع بخاصة؛ لأن العنصر الثاني قفل يسبقه الأول وهو المفتاح : يقول ابن رشيق: **((وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا** يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجَب أن يكون الآخر **قفلا عليه))**.[51]

وهذه من الخواتيم البديعة، التي قال في شأنها حازم القرطاجني: **((..وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفّر للنفس عما قصَدَت إمالتَها إليه أو مُميل لها إلى ما قصَدت تنفرها عنه.))**[52] والتي أبان فيها

عن وفاء كبير وإخلاص عظيم - وإن كان حسبَه غيرَ كافٍ - في خدمة الحفصيين، التي يعتبرها وجبا يقدمه، وحقًّا يؤدّيه لأهل الفضل وأصحاب الأيادي الممدودة المانحة، معترفا أنه قد أعمل في تنقيح هذه الأمداح وتهذيبها ؛لأن المقام الكريم يقتضي ذلك الاهتمام، حتى لا يُعدَّ حاطبا يجمع أيَّ شيئ ويقول أيّ كلام ومُقِرًّا بأنه لم يقُل فيهم إلا ما يستحقونه، ولا فضلَ له في ذلك. كما سيكون أسعد إنسان لوْ مُنِحَ شرفَ الكتابة لِما يُمليه الناسُ في مدائحهم للحفصيين. ويقول:[البسيط]:[53]

هيَ خدمةٌ أدَّيْتُ حَقــــًّا لازما ** مِنْ وصْفِها وقضيْتُ فرضًا واجبا
ولعَلَّ فِكْراً جَالَ في تهْذيــــيها ** لفْظًا ومعْـنًى لا يُسَمَّى حاطِـبا
ما قُلْتُ إلاَّ ما فعلْتُ(ـمْ) طَــيِّبا ** يشْذَى عُــلاَكَ مَشارِقًا ومَغاربـا
وإذاً (النُّهَى) أَمْلَتْ عُلاكَ مَدائحا ** فَمِنَ السَّعادةِ أنْ أكـــونَ الكاتِبا

وكانت تكملة لتعداد مناقب الخلافة الحفصية، التي خضَع لها السيل والجبل(إخضاع ابن غانية تشييد المُلْك بإفريقية، سلب القبائل بأوها...)، وتتوالى - في عهدهم - الفتوح والانتصارات دون عناء، ولا مشقّة دليلا على حسن تسييرهم للأمور، وسداد سياستهم في المعارك والحروب، كما يكمن شرفهم وعظيم محتِدِهم في أنهم خُلِقوا للدين والدنيا عصمة فيقول[الكامل]: 54

تأْتِي الفُتُوحُ ومَا حَمَلْتُم صعدةً ** فيها ولا جَــرَّدتُـم فـولاذا
لِلدِّينِ والدُّنيَا خُلِقْتُـم عِصْمــةً ** هذا هو الشَّرفُ المُؤَثَّلُ هذا

وفي المعنى ذاته يقول في مقطعٍ آخرَ يقول:[الرمل]: [55]

دُمْتَ والدُّنْـيَا بِسُلْطانِكُم ** طَلْقَةٌ والدِّينُ مَشْدُودُ العُرَى

وفي قوله:[مجزوء الوافر]:[56]

فَلا زالـتْ مـــــــُنَفَّـــقَةٌ ** بَنِـيـهِ كُـــلَّمَا كَسَدُوا
فَمَا نَهَضَتْ بهم نَهَضُـــوا ** ومَا خَلَدَتْ لهـم خَلَدُوا

يبيّن الشاعر عظمة دولة السلطان في القضاء على الفساد، والحفاظ على الأدب. لذلك نجده يدعو له ولِبَنِيه ولدولته بالخلود ما خلَدَت هذه الدولةُ الفتية، التي يلوذ بحماها القاصي والداني لمساعدته. ورد كل ذلك في أعذب لفظ وأوجز تأليف.

ومن خواتيم التهاني المناسب، التي يقول فيها حازم القرطاجني: ((**فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح**))[57] يقول ابن الأبار:[الطويل]:[58]

هَنيئاً إمامَ العدْلِ إقبالُ دولـــةٍ ** تَهُزُّ لها الأيَّامُ أَعْـــطافَــها زَهْـــوا
وعامٌ جديـدٌ باليَـمامِنِ طالــعٌ ** تُنَـشَّرُ صُحْفُ الفــتحِ فيهِ ولاَ تُطْوَى
ودَامَ وليُّ العهدِ يُرْضِـيكَ نائـبا ** كمَا نابَ عن شمسِ الضُّحَى القَمَرُ الأهْوى
فَلولاكُما لمْ يُعْصَمِ الرُّشْدُ والهُدَى ** ولولاكُما لمْ يُعْـلَمِ النَّصُّ والفَـ(حْـ)وى

وهي خاتمة مناسبة في التهنئة، التي جاءت بعد عرض نتائج الفتوح التي كانت على يدي أبي زكريا؛ ومن ذلك فتح تلمسان، وإخماد ثورة المرغي في طرابلس، التي قضى عليها في: شوال من سنة 639 هـ وخضوع شرق البلاد وغربها لسلطته وحكمه.

وفي قصيدة كانت مناسبتها مدحًا، الذي استغرق معظم أبياتها، ثم تلته التهنئة بمولود جديد يدعى" عثمان "، وهو ـ حسب البيت ـ خامس أولاده، ليقترب من ختْم كلامه بتهنئة أبي زكريا بمناسبة حلول عيد الأضحى، للانتهاء إلى قوله[مخلع البسيط]:[59]

مَولاَيَ هُنِّئْتَ عيدَ أضحى ** أضْحَ بِميلادِهِ يُـهَـنَّا

ليصل إلى أبيات الختام، التي كانت تكملة مناسبة للموضوع، جاعلا من السلطان حامي الدين الذي يهنَّأ به وينتصر :[60]

فَلْيَهْنَئِ الدِّيـنُ أنْ حَمَاهُ ** منكَ إمَــــامٌ حَباهُ يُمْـنا
مُنْـتَصِراً دُونَهُ حُسَامًــا ** مُنْـتَصِـــبًا دُونَهُ مِجَنَــّا
لازِلْتَ يَـقْظَانَ لِلمعالـي ** ومُقْلَةُ الدَّهــرِ عنكَ وَسْنَى

وفي سياق التنبيه إلى طبيعة الخواتيم، التي تتناسب والغرض، الذي تحضر فيه يقول حازم القرطاجني : **وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقّد ما وقع فيه، غيرَ مشتغلة باستئناف شيء آخر.))**.[61]

كما يقول الشاعر شاكرا المُنعِمَ عليه (أبا زكريا) بكل تواضع ؛لأن أفضاله كثيرة والإفادة من علمه وأدبه كانت مضمونة: [البسيط]:[62]

مولايَ سَحتْ على العبدِ اللّهى دِيَمــا ** فَبادَر الحمدُ يَقْضِي منه ما وَجَبا

إنِّـي أَخَافُ وقد عَجَّـلْـتُهَا مِنـحاً ** إذاً أُؤَجِّلُ مَدْحًا أن يـكونَ رِبـا
سَارعْتُ بِالشُّكْرِ إفصاحًا بأنَّ يَـدِي ** تأثَّلَتْ مِن يَديْـكَ المَالَ والنَّشَبا
ومـا تَوقَّـفْـتُ عن بَيْتٍ وقافيـةٍ ** مُـنذُ اسْتَفَدْتُ لدَيْكَ العلمَ والأدبا

وأنشأ الشاعر في بداية التجائه إلى تونس الحفصية قائلا:[البسيط]:[63]

حتَّى المدائحُ مِن جدْواكَ لِي هِبَـةٌ ** مِنِّي كتابٌ ومِنْ علياكَ إمْـلَالُ
فِضْ أيُّها البحْـرُ مَعروفاً ومعرفةً ** تَعْلِمْ وتَرْوِ صَدَى هيمٍ وجُهَّالُ

فلا غرْوَ أن الشاعر الباحث عن الأمان والاطمئنان مثل هذه اللغة، وأن يختم بمثل هذه المعاني، التي تقرّبه أكثر من الأمير الذي يطمع في رعايته وتقدير علمه ومكانته بين الوافدين الآخرين ـ وهم كُثْر ـ والبلديّين.

فليس غريبا أن يجعل من الأمير المُمْلِي للكلام، وهو الكاتب ـ وتلك وظيفته التي يتقن ـ ويطلب منه أن يفيض علما ومعرفة ليروي عطشى الناس، ونلاحظ في هذه الأبيات عدم اعتداد ابن الأبار بنفسه وبأوه وكبره ؛لأنه في بداية الطريق وهو أحوج الآن إلى مكان آمن وعيش محترم .

وكثرت أمداح الشاعر الأمير أبي زكريا ومن ذلك ما كان بمناسبة شفائه من مرض وقد تزامن ذلك مع عيد الأضحى، دعا فيه له بخلود أيامه وانتشار سعادته في الوجود صلاحا وربيعا على الناس فيقول:[الكامل]: [64]

إنَّ الأميرَ وخُـلِّدَتْ أيَّامُهُ ** وَسِعَتْ سَعَادتُهُ الوجُودَ صَلاحا
جُعِلَ الزَّمانُ بهِ ربيـعًا كُلُّهُ ** فَجَعَلْت ريحَانًا حُـلاَهُ وراحا

ونختم بمقطع يشيد فيه الشاعر بأخلاق الحفصيين، الذين آووه وأكرموه وأحسنوا وفادته وقد كان ابن الأبار واحدا ممّن لجَأوا إلى تونس، بعد أن سلبهم العدوُّ أرضهم وسرق منهم أمْنهم وأمَانهم ـ لذا نجده يتحدث عن شرف أصلهم، الذي ازدان به الزمان وابتهج [البسيط]:[65]

هُمُ المُلُوكُ وأبناءُ المُلوكِ فَلاَ ** زالَ الزَّمانُ بهِم يزدانُ مُبْتَهِجَا

هذا هو مقطع القصيدة العربية، الذي اهتم بها النقاد أيما اهتمام، فاتفق بعضهم مع بعض كما اختلف آخر عن ثانٍ، وهذا دليل على أن أحكامهم كانت :

ـ أولا: ذاتية لا تستند إلى موضوعية والأمثلة التي ساقوها لأجل تفضيل شاعر عن شاعر أو بيان إصابة أحدهما في المطالع والمقاطع، دون باقي الأقسام، أو نجاحه في تخلصاته من المقدمة إلى الغرض الرئيس، أو من معنى إلى معنى، كلها مبثوثة في كتب النقد كـ"الشعر والشعراء لابن قتيبة و"العمدة

لابن رشيق" و"الصناعتين لأبي هلال العسكري"، وغير ذلك من الكتب التي أوْلت عناية فائقة ببناء القصيدة بشكل عام.

- **وثانيا:** مُنْصبَّةً على المتلقي والمخاطب مع إغفال صاحب النص وذاتيته وهذا ما تمت ملاحظته من خلال مقولات النقاد على اختلافها.

هذه هي أهم المطالع والمقاطع، التي أرادها ابن الأبار أن تكون استهلالاتِ قصائده وخواتيمها المتنوعة والتي تمكّن المتلقي من خلالها أن يقف على حقيقة مفادها أنّ :

- قصائد المديح " الأبارية " قد أُسْتُهِلّ أغلبها بمطالع غزلية.
- معجم هذه المطالع ينتسب إلى التراث العربي القديم؛ وأن معشوقته (الحقيقية أوالمتخيلة) كانت بدوية، عربية، ذات نسب وشرف أصل ولم تكن في كل أشعاره جارية، وهذا ما يتناسب مع بأوه وطبعه وأنفته.
- الشكوى في هذه المطالع كان من حُبٍّ لم يتحقق، وحبيب غيرِ مدرَك، كله غنج ودلال ومن وطأةِ الزمن وسوء الحظ، الذي بات يلاحقه في كل مكان يحل به .
- غزل الشاعر يتماشى وقول ابن قتيبة المشهور: ((...**ليُميلَ نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوهَ وليستدعيَ به أصغاءَ الأسماع إليه...**)).[66]
- للشاعر طولَ نَفَس في هذه القصائد، التي أشرنا إلى مطالعها ؛ إذ بلغت ما بين أربعين بيتا وسبعةٍ وسبعين .
- قلة ورود المطالع غير الغزلية ؛ من مثل مطالع الوصف الشكوى والحكمة وغيرها.
- تخلصت هذه القصائد من نهج ابن قتيبة في الافتتاح بالأطلال...واستبدلت بموضوعات أخرى مناسبة نوعا ما لبيئة الشاعر وعصره.
- أما الخواتيم فقد كانت بمثابة مقطع ثان ـ كما يقال ـ لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الإلقاء، ويذهب لحال سبيله.

- بيان الوفاء التام في نهاية القصائد للأسرة الحفصية بعامة ولأبي زكريا بخاصة .
- ختام التهنئة، التي كثيرا ما وردت بعد عرض نتائج الفتوح التي كانت على يد السلطان
- بيان تقصير المُقلّ أما أصحاب الأيادي الممدودة .
- التركيز على الإشادة بأخلاق الحفصيين، الذين أكرموه وأحسنوا وفادته، ردًّا للجميل.

هوامش:

[1] ـ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 303

[2] ـ ينظر : ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله ابن مسلم، الشعر والشعراء، قدّم له: حسن تميم وراجعه وأعدّ فهارسه : محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط2 1986 ص 31 ـ 32،

[3] ـ ينظر : عدنان محمد غزال، ابن الأبار البلنسي ـ حياته وأدبه ـ جامعة دمشق، سوريا أطروحة دكتوراه، (مخطوط) 1997 ـ 1998، ص 463 .

[4] ـ ابن الأبار، ديوان ابن الأبا ر، قراءة وتعليق : عبد السلام الهراس،الدار التونسية للنشر تونس وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1956، القطعة: 107،الصفحة 233،

[5] ـ نفسه، ق 203، ص 429 .

[6] ـ ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2001، 193/1.

[7] ـ نفسه، 193/1 .

[8] ـ نفسه، 218/1 .

[9] ـ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، ط1 1984، ص 431 ،

[10] ـ ينظر : ابن رشيق، العمدة، 222/1

[11] ـ ينظر : ابن رشيق، العمدة 224/1

[12] ـ ابن رشيق، العمدة، 224/1 .

[13] ـ المتني، ديوان المتني، دا بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط 1983، ص441

[14] ـ أبو تمام، ديوا أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 1994، 32/1.

15 ـ المتني، ديوان المتني، ص414.
16 ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 122 .
17 ـ ابن الأبار، الديوان، ق 97،ص 215
18 ـ نفسه، ق 159، ص 329 .
19 ـ نفسه، ق159، ص 332 .
20 ـ نفسه، ق 20، ص 67 .
21 ـ نفسه، ق 20، ص 69 .
22 ـ ابن رشيق، العمدة، 225/1 .
23 ـ ابن الأبار، الديوان، ق42، ص 103 .
24 ـ نفسه، ق 178، ص 386 .
25 ـ نفسه، ق 178، ص387 .
26 ـ نفسه، ق 49، ص 116 .
27 ـ نفسه، ق 63، ص 143 .
28 ـ نفسه، ق 64، ص 147 .
29 ـ نفسه، ق 164، ص 351 .
30 ـ نفسه، ق 203، ص 429 .
31 ـ وفي البيت إشارة إلى بيت النابغة الذبياني:

يادارَ ميَّة بالعلياء فالسَّند** أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

(ينظر:النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة: دار المعارف، القاهرة، ص14).

32 ـ ابن الأبار،الديوان، ق173،ص 369
33 ـ نفسه، ق 87، ص 193 .
34 ـ نفسه، ق 168، ص 359 .
35 ـ نفسه، ق 165، ص 355 .
36 ـ نفسه، ق 138، ص 295 .
37 ـ نفسه، ق 119، ص 260 .
38 ـ نفسه، ق 160، ص 338 .
39 ـ نفسه، ق 149، ص 320 .
40 ـ نفسه، ق 145، ص 312 .
41 ـ نفسه، ق 113، ص 249 .
42 ـ نفسه، ق 94، ص 209 .
43 ـ نفسه، ق 67، ص 159 .
44 ـ نفسه، ق 92، ص 202 .
45 ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31 .

[46] ـ حازم القرطاجني، المنهاج، ص 285 .
[47] ـ ينظر : حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 .
1983، ص229 ـ 230 ـ 231 .
[48] ـ ابن رشيق، العمدة، 241/1 .
[49] ـ نفسه، 240/1 .
[50] ـ حازم القرطاجني، المنهاج، ص 285 .
[51] ـ ابن رشيق، العمدة، 239/1 .
[52] ـ حازم القرطاجني، المنهاج، ص 285 .
[53] ـ ابن الأبار، الديوان،ق 20،ص 71.
[54] ـ نفسه، ق 84، ص 181 .
[55] ـ نفسه، ق 85، ص 189 .
[56] ـ نفسه، ق 63، ص 146 .
[57] ـ حازم القرطاجني، المنهاج،ص 306 .
[58] ـ ابن الأبار، الديوان،ق201، ص 423 .
[59] ـ نفسه، ق 143، ص304 .
[60] ـ نفسه، ق 143، ص 304 .
[61] ـ حازم القرطاجني، المنهاج، ص306 .
[62] ـ ابن الأبار، الديوان، ق 23، ص76 .
[63] ـ نفسه، ق 111، ص 248 .
[64] ـ نفسه، ق 49، ص 118 .
[65] ـ نفسه، ق 42، ص 105 .
[66] ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ص 31.

تصدير:

يرتكز مفهوم التّعليم بعامّة، كونه عمليّة تغيير مستمرّ في الكائن الحيّ؛ أمّا في مجال التّطبيق والتّحقيق والاستعمال فهو مجموعة من الأفراد، والموادّ، والوسائل، المنظّمة في هيكلة تسمّى المناهج والطّرائق والتّقنيات، المنحصرة في زمان ومكان. ولإنجاز العمليّة التّعليميّة مراحل زمانيّة يجب مراعاتها، ومواد نوعيّة ينبغي احترامها، وتقنيات تنويعيّة يستلزم تطبيقها. وإذا اجتمعت هذه المعطيات بمعاييرها وانتظمت في مسالكها، يبقى عنصر مهمّ يجب مراعاته، وهو الكتاب المدرسيّ باعتباره وسيلة علميّة ومعرفيّة تربط بين المعلّم والمتعلّم.

وأهمّيّة كتاب التّلميذ ترجع إلى أنّه يتبنّى (مواقف التّدريس اليوميّة باعتبارها وحدات بناء المنهاج، وهو قاسم مشترك بين الأستاذ والتّلميذ. وأهمّيته تتمثّل في كونه وسيلة هامّة في بناء فكر المتعلّم ونسيجه الوجدانيّ وتشكيل كفاءاته وسلوكه وهو على العموم خير مرجع لترجمة اتّجاهاته وقيم المنهاج إلى مواقف حقيقيّة)"[1]" لأنّ التّلميذ في تواصل مستمرّ مع ما تحويه كتبه المدرسيّة؛ فيتأثّر بموضوعاتها ومضامينها ومواقفها؛ لأنّ موضوعاتها هي تعبير عن واقعه ومجتمعه.

ونظرا للتّطوّرات العلميّة والتّكنولوجيّة الحاصلة في العالم، بسبب اجتياح العولمة لكلّ المجالات، فقد تأثّرت المناهج المدرسيّة والكتب بكلّ ذلك، ممّا يتطلّب إجراء عمليّات تقويميّة وتقييميّة للعمليّات التّعلّميّة والتّعليميّة؛ لأنّ (التّقويم جزء من عمليّة التّعليم والتّعلّم، فهو مدمج فيها وملازم لها وليس خارجا عنها. كما أنّه كاشف للنّقائص ومساعد على تشخيص الاختلالات والتّذبذبات التي يمكن أن تحصل خلال عمليّة التّعلّم، ويساعد على استدراكها)"[2]" وللتّقويم مقاييس ينبني عليها، ويليه التّقييم الذي يعطي النّتيجة النّهائيّة لكلّ المراحل التّقويميّة.

يقوم هذا الموضوع على تسعة عناوين متفرّعة عن العنوان الرّئيس، وهي بذلك تمثّل أساس وقاعدة هذا البحث الذي يستند إليها، وينطلق منها، ولأجلها. ومنه لنا وقفة لفهم وتفهّم وتحديد علاقة هذه المصطلحات ببعضها، وهي مرتّبة وفق كالآتي:

1- التّخطيط،

2- التّنظيم،

3- الإعداد،

4- كتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة،

5- البعد العلميّ،

6- البعد التّعليميّ،

7- التّقويم،

8- التّقييم.

بين المصطلحات:

إنّ التّخطيط أساسٌ هامٌّ من أسس تطوُّر المجتمعات ورقيّها، والتّعليم شرط رئيس لتحقُّق هذا التّقدُّم، بخاصّة إذا قامت برامجه على تخطيط مُحكم، وزمن محدَّد؛ لأنَّ التّخطيط هو تقدير شامل لمختلف المواقف التّعليميّة بكلّ أبعادها، ويتناول التّخطيط في ميدان التّربية كذلك تركيب الهيكل التّعليميّ، والعلاقة البشريّة بين المراحل المختلفة وإعداد المعلّمين"[3]" لأنّ التّخطيط للعمليّة التّعليميّة ينبغي أن يهتمّ بعناصرها الخمسة، وهي: المعلّم والمتعلّم، والمادّة، والطّريقة، والزّمن؛ فكلّ عنصر ينبغي التّخطيط له بدقّة.

ويلتقي مصطلح التّخطيط مع التّنظيم والإعداد في كونها تقوم على عمليّة فكريّة وتفكيريّة، وكلّ واحد منها هو تمهيد لما بعده ومكمّل له؛ إذ لا يمكن تنظيم شيء من دون التّخطيط له، ولا إعداده من غير تخطيط وتنظيم؛ لأنّ التّخطيط يتمّ وفق مراحل، ويليه التّنظيم وهو توزيعٌ للمادّة، ثمّ الإعداد الذي يمثّل الإنجاز الفعليّ لكلّ ما سبق من مراحل وعمليات. ولتحقّق هذه العمليّات العقليّة التّكميليّة، ينبغي مراعاة عدّة عناصر، فما بالك إذا تعلّق الأمر بمجال التّعليم والتّعليميّة، ووسائلها وبخاصّة الكتاب المدرسيّ.

ولنجاح أيّ مخطّط تنظيميّ في إعداد كتاب مدرسيّ، ينبغي تحديد الأهداف مسبقًا؛ أي ضبط ما نريد تحقيقه بدقّة من وراء هذه الاستراتيجيّة التّربويّة العلميّة التّعليميّة، كون الكتاب المدرسيّ هو أحد أهمّ الوسائط التّعليميّة التي يستخدمها المعلّم في (الموقف التّعليميّ لتوصيل الحقائق أو الأفكار أو المعاني للتّلاميذ وفق استراتيجيّة التّعليم والتّعلّم لتحقيق الكفاءات المستهدفة)"[4]" وهو الوسيلة الهامّة والمشتركة المتاحة للمتعلّمين، ومع أهمّية الكتاب المدرسيّ؛ لكن ليس الوسيط والمعين التّعليميّ الوحيد، بل تضاف إليه وسائل أخرى، كالسّبّورة، والصّور، والأجهزة والأشرطة السّمعيّة البصريّة، والأقراص المضغوطة،

والمسجّلات، وأجهزة الإعلام الآلي، وغيرها. ومنه، لنا وقفة مع مراحل عمليّة التّخطيط لإعداد كتاب مدرسيّ، وما تمّ مراعاته والانطلاق منه لإعداد كتاب اللّغة العربيّة للسنة الخامسة ابتدائي؛ لأنّ هذه السّنة هي تتويج للطّورين السّابقين، طور المكتسبات الأساسيّة السّنتين الأولى والثّانية، وطور التّحكّم فيها، السّنتين الثّالثة والرّابعة، ويعتبر تعليم اللّغة العربيّة في هذه السّنة تعزيزا لمكتسبات المتعلّم السّابقة، وترسيخا للمبادئ اللّغويّة الأساسيّة التي تسمح له بالتّحكّم في القراءة، والكتابة، والتّواصل في وضعيّات مختلفة"[5] وهذا كلّه من شأنه إثراء الرّصيد اللّغويّ للمتعلّم.

التّخطيط مراحله وخطواته:

يمكن تلخيص المراحل الكبرى لإعداد وتنظيم الكتاب المدرسيّ إلى ثلاث مراحل رئيسة، تتمّ من خلال خطوات متتالية ومتلاحقة ومتكاملة، وهي كالآتي: ما قبل التّخطيط، وأثناء التّخطيط، وما بعد التّخطيط، ويمكن الوقوف عند كلّ مرحلة والتّمثيل لها بدءا بالمرحلة الأولى.

– مرحلة ما قبل التّخطيط: تتطلّب اجتماع وتعاون المختصّين أصحاب الكفاءة والخبرة والثّقة، والدّراية العلميّة، والتّعليميّة، والثّقافيّة، والاجتماعيّة، والدّينيّة، والنّفسيّة وغيرها، وأن تكون لديهم النّية والرّغبة الكافية، والقناعة الخالصة لإعداد كتاب مدرسيّ مناسب، بتغيير ما يتطلّب ذلك، شكلا ومضمونا، شرط أن يكون التّغيير للأحسن والأفيد، وأن يلائم الإمكانات التّربويّة والبيداغوجيّة مع العمل على تطويرها وتحسينها وترقيتها.

– مرحلة أثناء التّخطيط: ينبغي وضع موضوعات الكتاب، بما يناسب سنّ المتعلّم وقدراته العقليّة والتّفكيريّة، وما يتلاءم وواقعه. مع معرفة مجمل المشاكل التي كان يعاني منها المعلّم والمتعلّم أثناء تعاملهم مع الكتاب السّابق، وتشخيص ما يستحقّ الوقوف عنده لإيجاد البديل، وإجراء التّعديلات المناسبة، بمعنى ينبغي أن تراعى أهمّ المجالات في إعداد الكتاب، وهي: النّفسيّة، والمعرفيّة، والبيداغوجيّة. كما ينبغي أن يقوم تخطيط الكتاب المدرسيّ في أيّة مرحلة تعليميّة على جملة من القيم، ويهدف إلى غايات تربويّة، أهمّها: قيم الجمهوريّة، وقيم الهويّة، والقيم الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والقيم العالميّة"[6] والأهمّ أن يفهم المتعلّم مبادئ الدّين الإسلاميّة؛ لأنّ الكتاب المدرسيّ الجيّد وسيلة من وسائل المدرسة لتحقيق عمليّة التّربية وأهدافها"[7] ويشترط فيه عدّة شروط منها:

1-وضوح أفكاره، وسلامة لغته، وبساطة تعبيره،

2-اتّفاقه مع المنهج الذي ألّف بموجبه،

3-ملاءمة لمستوى التّلاميذ الذين يدرسونه،

4-إتقان طبعه وجودة وَرَقه، ومتانة غلافه،

5-وجوب احتوائه على بعض الرّسوم والأشكال التّوضيحيّة الجذّابة الي توضّح أفكاره، وتجذب انتباه التّلاميذ.

أثر التّخطيط في العمليّة التّعليميّة:

إنّ التّخطيط لإعداد كتاب مدرسيّ، يعني التّفكير المسبق في الغايات الي نعلّم من أجلها، وكيفيّة تحقيق تلك الغايات، والأهمّ كيف نتأكّد من تحقيقها. وتكمن أهمّية التّخطيط وضرورته في كونه، يُشعر القائمين عليه بضرورة دراسة كلّ خطوة، ومراعاة أهدافها، وتحديد الأهداف لا يكفي؛ بل ينبغي إدراجها في قائمة، بل لا بدّ من تصنيفها بحسب الأسبقيّة، وتسجيلها ضمن مخطّط متماسك؛ لأنّ الهدف من التّخطيط هو (تسهيل العمل على من تُناط بمسؤوليّة اتّخاذ القرارات، فما عليه إلاّ أن يطبّق التّعليمات...ويتأتّى هذا الأمر باستعمال طرائق حسابيّة لصياغة الاختيارات التّقنية بلغة الأرقام)"[8]" مع ذلك لا يقتصر التّخطيط لإعداد الكتاب المدرسيّ على تحديد مجموعة من الأهداف، والسّعي لتحقيقها؛ بل لابدّ في التّخطيط من انتهاج طرائق معيّنة، وتوفير الوسائل اللاّزمة؛ لضمان نجاح العمليّة التّعليميّة.

كما يحفّز التّخطيط المتعلّم كذلك على التّعلّم ويشوّقه إليه، ويساعد المدرّس على أداء مهمّته أداء تربويّا فعّالا لأنّه: يوضّح له ما يريد تحقيقه لدى المتعلّمين، فيهيّئ الوسائل لذلك، ويسهم في توضيح تفكيره وبلورته حول إعطاء الدّرس، لماذا يعطيه، وكيف يعطيه، كما يجّنب المدرّس الارتباك أمام المفاجآت، ويجّنبه ضياع الوقت والجهد، ويمكّنه التّخطيط من تقدير زمن نشاط كلّ درس، فلا يطغى على نشاط آخر، والتّخطيط السّليم يسهّل عمليّة التّقييم.

تقويم البعد العلميّ في كتاب السّنة الخامسة:

التّقويمُ لغةً يعني تقدير قيمة الشّيء، وهو إعطاء القيمة والتّعديل والإصلاح للشّيء المقوَّم، ويعدُّ التّقويم عنصرا أساسيّا في العمليّة التّعليميّة؛ لأنّه يواكبها في جميع مراحلها، ويلعب دورا رئيسا في الوقوف على مدى تحقُّق الأهداف التّربوية، ونواتج التّعلّم المنبثقة عنها"[9]" وينبغي ضبط نظام التّقويم خلال

مراحل، وذلك باتّباع منهجيّة علميّة وموضوعيّة، وهو ينبي على (عدّة مؤشّرات تسمح بمقارنة نتائج تقويمها للوصول إلى نتيجة مقبولة حيث لا يكفي تقويم مؤشّر واحد للوصول إلى ذلك...إنّ التّقويم ضروريّ لمعرفة نسبة التّقدّم واتّجاهه ومدى نجاعة العمليّات المقرّرة)"[10]" والكتاب المدرسيّ، أهمّ وسيلة تستثمر لتحصيل وتحسين المردود التّربويّ والعلميّ والمعرفيّ للمتعلّم؛ لذلك يلعب التّقويم دورا هامّا في تحسين مضمون وشكل الكتاب المدرسيّ، يساعد على إبراز النّقائص، ويكون التّقويم داخليّا وخارجيّا"[11]" فالدّاخلي هو تقويم ذاتيّ ومستمرّ، يتدرّج من مرحلة إلى أخرى، ويكون بين المتخصّصين والمنشغلين به في مجال التّعليم، والخارجيّ يكون عن طريق إشراك أطراف أخرى في العمليّة التّقويميّة كأولياء التّلاميذ، كونهم يحملون همّ وإشكالات تعليم أبنائهم من جهة، ولأنّ بإمكانهم التّواصل مع المعلّم والتّعاون معه؛ لاستخلاص مواطن الصّعوبة والغموض من جهة ثانية. والتّقويم هو عمليّة لاحقة لإنجاز الكتاب حين الانتهاء منه، ليأتي بعده التّقييم، ويقوم تقويم البعد العلميّ على ركيزتين هما: الشّكل والمضمون، ويكون البدء بالشّكل، ونلخصّه في النّقاط الآتية:

1- ما يلفت الانتباه في الكتاب للوهلة الأولى عند تصفّحه هو عنوانه، وألوانه وهي: الأحمر والأخضر والأصفر، وحبّذا لو كان الأبيض دون الأصفر؛ ليتناسب وألوان العلم الوطنيّ، وليحمل الغلاف شكلا ومضمونا دلالةً قوميّة ووطنيّة، وقد كُتب في آخر صفحة من غلاف الكتاب باللّون الأبيض محتوى الكتاب، وأهمّيته باعتباره دليلا للمعلّم،

2- جاء حجم الكتاب كبيرا، وصفحاته كبيرة، وعادة المتعلّم يَهاب الكتب ذات الحجم الكبير، ومجموع صفحاته مائة وواحد وتسعين صفحة،

3- هذا إضافة إلى الرّسوم المنتقاة؛ فهي غير معبّرة في كثير من المواطن عن عنوان ومضمون النّص، على سبيل المثال نصّ (رسالة سلام)"[12]" الرّسم يمثّل حيوانات الغابة؛ لكن شكلها غير واضح وتقريبيّ، كشكل الثّور الذي جاء أكبر من الفيل، والأسد شكله صغير وغير واضح، مقارنة بشكله الحقيقيّ، ومقارنة بغيره من الحيوانات. ونصّ عاصمة بلادي"[13]" الصّورة تفتقد للألوان، وهي مقصّرة في حقّ دلالة العنوان والمضمون، وغيرها من النّصوص.

4- نلاحظ نوعيّة وجودة الطّبع، وشكل النّصوص، واستخدام الألوان، مع توظيف التّرقيم، والجداول، والأسهم في توضيح الأفكار، أو تحديد المطلوب، أو لفت الانتباه لفكرة معيّنة، ومنه ننتقل إلى تقويم المضمون، ونلخّصه في الآتي:

1- ما نلاحظه حول النّصوص في السّنة الخامسة، والتي بلغ عددها خمسا وثلاثين نصّا هو طولها، وطول فقراتها، نحو نصّ الوعد المنسي 1، والوعد المنسي 2 الذي بلغ مجموع فقراته أربعة عشر فقرة، وثمان وستّين سطرا،

2- عناوين النّصوص أغلبها جمل اسميّة، تتكوّن من عنصرين إلى أربعة، وأربعة منها شبه جملة جارّ ومجرور، وهي: (من رأفة الفقراء، من تقاليدنا، في مهرجان الزّهور، مع ابن بطّوطة في رحلته إلى الحجّ) وعنوان واحد ظرفيّ وهو: (بين التّمساح والطّيور)،

3- أغلب النّصوص نثريّة وهي منتقاة من الأدب العالمي مترجمة، وأغلب مؤلّفيها غير جزائريين أو غير معروفين،

تقويم البعد التّعليميّ في كتاب السّنة الخامسة:

يعتبر كتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة من التّعليم الابتدائيّ، امتدادا لما قبله من كتب سلسلة (رياض النّصوص) وهو مبنيّ على المقاربة بالكفاءات (التي تعتبر المتعلّم هو محور الفعل التّعليميّ/التّعلُّميّ، وعليه القيام ببناء تعلّماته بنفسه والتّمكّن من اكتساب المعارف عامّة والكفاءات بصفة خاصّة والكفاءات بصفة خاصّة، المتمثّلة في القدرة الفعليّة التي تستند إلى معارف (محتويات المواد) ومعارف فعليّة (فكريّة أو نفس/حركيّة) ومعارف سلوكيّة (اجتماعيّة/وجدانيّة) من خلال أنشطة تعليميّة/تعلّميّة)"[14]" ومنه فإنّ معارف المتعلّم في هذه السّنة وكلّ السّنوات، ينبغي أن تقوم كتبها على توضيح المعارف، وتحقيق الأهداف والكفاءات وتقويم مدى حصول ذلك.

كما يقوم الكتاب على المقاربة النّصيّة التي تجعل النّص محور كلّ التّعلّمات، وهو نقطة الانطلاق لكلّ النّشاطات ونقطة العودة"[15]" والبعد التّعليميّ في كتاب السّنة الخامسة يقوم على جملة من النّصوص، التي تهدف بدورها إلى تحقيق أهداف محدّدة مسبقا. وهناك عدّة وسائل تعليميّة وبيداغوجيّة توظّف لتحليل النّصوص، كأن تعقبها أسئلة للفهم والتّعبير، وتتراوح بين بسيطة ومركّبة، ومباشرة وغير مباشرة، وبين أسئلة تستدعي توظيف الذّاكرة، والذّكاء، والحفظ، وأن تصاغ بمهارة وتتّسم بالوضوح، كما ينبغي أن تثير الفهم، وأن تكون متوافقة مع سنّ

وقدرات واهتمامات المتعلّم، ومناسبة للهدف. كما يجب الانطلاق من استراتيجيّة في توجيه الأسئلة وفي استقبال الأجوبة عنها. كما لا نغفل ضرورة توظيف التّمارين الملحقة؛ المساعدة على تعلّم القواعد النّحويّة والصّرفيّة، وتسطير طرائق للمشاريع الكتابيّة"[16] بأن تصاحبها تمارين لإنجازها، وكذا شبكة التّقييم الذّاتي، ونصوص للمطالعة، وتمارين تدعيميّة.

التّقييم العلميّ والتّعليميّ:

إذا أردنا تقييما نهائيّا من النّاحية العلميّة والتّعليميّة لكتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة، نقول الآتي:

1- ما يستحسنه القارئ للوهلة الأولى هو نوعيّة الطّبع والإخراج والورق المستخدم؛ لأنّ الكتاب المدرسيّ الجيّد التّأليف، والطّبع، والورق، والدّسم المادّة الذي يتدرّج مع تدرُّج نموّ التّلاميذ الذّهنيّ والتّحصيليّ، يلعب دورا كبيرَ الأهمّية في إنجاح العمليّة التّعليميّة،

2- بما أنّ أيّ كتاب مدرسيّ يقوم على الرّوح الوطنيّة، والأبعاد الدّينيّة الإسلاميّة؛ فحبّذا لو تناولت المحاور الأولى من كتاب السّنة الخامسة هذه الدّلالات، للعمل على ترسيخها في ذهن المتعلّم، ويلاحظ تأخير نصّ (عاصمة بلادي الجزائر) إلى المحور الخامس، وبدئه بنصّ الوعد المنسي، ألا يستحق الحديث عن المقوّمات الدّينيّة والأبعاد الوطنيّة الصّدارة؟،

3-حبّذا توظيف نصوص متوسّطة الحجم في الغالب، فقراتها لا هي مطوّلة ولا قصيرة؛ لأنّ المتعلّم يميل للنُّصوص القصيرة، فيتحمّس لقراءتها عدّة مرّات، ويتنافس مع أصدقائه على حفظها، إذا كان النّص قصيرا وأحبّه، ممّا يثري رصيده اللّغويّ، بعكس النّصوص المطوّلة الّتي تنفّر المتعلّم منها،

4- يتوزّع الكتاب إلى عشرة محاور، تتوزّع بدورها إلى سبع وعشرين وحدة تعلُّميّة، وكلّ وحدة تحتوي على مجموعة من النّشاطات الّتي تمتدّ على أربع صفحات، صفحتين للقراءة والتّعبير، وصفحتين لتوظيف اللّغة. وكلّ محور يتأسّس على مشروع كتابيّ يمتدّ على صفحتين، بالإضافة إلى وقفة تقييميّة ونصّ توثقيّ خصّصت لكلّ منهما صفحة قائمة بذاتها، كما خصّصت صفحتان للمطالعة وصفحتان للتّدعيم، وهذا الكمّ المعرفيّ لا يتناسب والكمّ التّحصيليّ والزّمنيّ، ثمّ إنّنا نتساءل: هل المتعلّم يستوعب كلّ هذا؟ وهل مضمون هذه النّصوص يتناسب

وعمره ومستوى فهمه؟ وهل يتكيّف معها، بمعنى هل هته المكتسبات تجاري حاجاته خارج المدرسة ويوظّفها؟ أم أنّه يتعلّم ويجمع ويُجمّع لوقت لاحق؟.

5-إنّ تنوّع الأسئلة والتّمارين يساعد على فهم النّصوص، بحث يقوم المتعلّم بعدّ أنشطة عقليّة من شأنها إثراء رصيده اللّغويّ،

6-تساعد شبكة التّقييم الذّاتيّ على منح ثقة كبيرة في نفس المتعلّم، مع الاعتراضات والصّعوبات التي واجهتها في بداية الأمر،

7-ينبغي تحقيق الانسجام بين السّنوات، وبين نصوص السّنة الواحدة، وأن لا يحسّ في نهاية السّنة المتعلّم بتشتّت فكريّ، وتغريب يبعده عن مجتمعه، ودينه، وواقعه، وعاداته،

8-إنّ التّخطيط لإعداد وتنظيم أيّ كتاب مدرسيّ، يتطلّب مراعاة عدّة أبعاد، وأهداف على رأسها العلميّ والتعليميّ؛ ومنه فإنّ كتاب السّنة الخامسة للّغة العربيّة، يبيّن محامد ينبغي إبقاؤها والحفاظ عليها، والعمل على تطويرها، كما أظهر بعض الهنّات والهفوات ممّا يتطلّب إعادة النّظر فيها، وتصويبها.

هوامش:

[1]- ينظر مناهج السّنة الأولى من التّعليم الثّانوي، الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة، ص38.

[2]- مناهج السّنة الرّابعة من التّعليم الأساسيّ، جويلية، 2005، الدّيوان الوطني للمطبوعات المدرسيّة، ص5.

[3]- أصول التّربيّة والتّعليم، تركي رابح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982، ص373.

[4]- ينظر، مناهج السّنة الثّانية من التّعليم الابتدائي، مطبعة الدّيوان الوطنيّ للتّعليم، ديسمبر، 203، ص64.

[5]- ينظر، مناهج السّنة الخامسة من التّعليم الابتدائيّ، مديريّة التّعليم الأساسيّ، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، جوان 2011، ص1.

[6]- مناهج السّنة الرّابعة من التّعليم الابتدائيّ، مديرية التّعليم الأساسيّ، جويلية 2005، ص06.

[7]- أصول التّربية والتّعليم، تركي رابح، ص142.

[8]- تعلّم لتكون، إيدجارفور، تر، حنفي بن عيسى، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، ص236.

[9]- ينظر، التّدريس والتّقويم بالكفاءات، المركز الوطنيّ للوثائق التّربويّة، سلسلة موعدك التّربويّ، العدد 19، ديسمبر 2005، ص19.
[10]- ينظر، التّسيير بالمشاريع، سلسلة موعدك التّربوي، الملف 12، ص32، باختصار وتصرّف.
[11]- نفسه، ص33.
[12]- ينظر، كتابي في اللّغة العربيّة، للسّنة الخامسة من التّعليم الابتدائي، ص10.
[13]- نفسه، ص82.
[14]- التّدريس والتّقويم بالكفاءات، ص20.
[15]- كتاب اللّغة العربيّة السّنة الخامسة، صفحة التّقديم.
[16]- ينظر تفصيل ذلك في، التّسيير بالمشاريع، المركز الوطنيّ للوثائق التّربويّة، سلسلة موعدك التّربويّ، والملف رقم 12، ص12 وما بعدها.

الهيكل المصطلحي في كتـــــاب (الوساطة بين المتني وخصومه)للقاضي الجرجاني(ت392ه)

أ.يوسف خروبي و أ. ياسين خروبي
جامعة قاصدي مرباح –ورقلة

ملخص:

هذه دراسة تبحث في كتاب أبي الحسن علي عبد العزيز الجرجاني المسمى "الوساطة بين المتني وخصومه " وتتناول الدراسة في موضوعها الرئيس أهم المصطلحات النقدية والبلاغية التي اشتمل عليها الكتاب، فقمنا بعملية إحصاء لأغلب المصطلحات النقدية والبلاغية، مع دراستها دراسة وصفية تحليلية، يتبين من خلالها جهود القاضي الجرجاني وفكره النقدي في طرحه لتلك المصطلحات من خلال النصوص المختلفة التي أوردها فيها، و من خلال تتبع نعوت وعيوب هذه المصطلحات ومعرفة اشتقاقاتها وأنواعها ومدى الدقة في تحديد مفهومها، لأن لكل ناقد طاقته العقلية وقدراته الخاصة على الفهم والإدراك.

Abstract :

This is a study deals with Abu al-Hassan Ali Abdul Aziz Jorjani book and titled "the mediation between Mutanabi and his opponents," mainly the most important rhetoric and critical terms (that were mentioned in it). We have proceeded to listing the majority of these terms then studied them through descriptive analyzing approach which helped to enlighten the efforts of Judge Jorjani and his critical thought by using these terms in different texts. As we have treated their derivations, kinds and the degree of precision in their definitions. Since every critic owns his specific mental skills of comprehension and understanding

OOO

تمهيد:

إن المصطلحات في كتاب الوساطة- وهي محور هذه الدراسة- تشكل المفاتيح الأساسية التي يمكن من خلالها التعرف على موقف القاضي من أهم القضايا التي أختلِف حولها في نقدنا القديم، من خلال ما يوظفه وطريقة توظيفه وتعامله مع كل مصطلح؛ وعلينا تتبع هذا الهيكل المصطلحي المترامي في ثنايا كتاب الوساطة من أجل الوقوف على المفاهيم العامة لهذه المصطلحات في فكر القاضي الجرجاني.

ولأن القاضي لم يذكر تعريفات أو يحدد معاني أو مفاهيم ما يستعمله من مصطلحات، ذلك أنه لم يكن في كتابه بصدد التعريف بها بل كان يذكرها في سياق تعليقاته على بعض الشواهد الشعرية، أو في محاجاته لخصوم المتني، فالواجب علينا استنباط معاني تلك المصطلحات من خلال تتبع أشكال ورودها في نصوص مختلفة؛ من أجل الخروج بمفهومها الحقيقي الذي لم يصرح به القاضي وإن كان متأصلاً في تفكيره وعقله.

وليس يخفي على كل مطلع على كتاب الوساطة اختلاط مسائل النقد بالبلاغة، وهذا الاختلاط بين مسائلهما أمر طبيعي ما دام موضوعهما واحدا وهو النصوص الأدبية كما يقول عبده قلقيلة[1]، فالفصل بين النقد والبلاغة أمر تأباه طبيعة الأشياء من جهة وتاريخ تطور النقد من جهة ثانية.

وقد بلغ عدد ما أحصيناه من المصطلحات النقدية والبلاغية في كتاب الوساطة(57 مصطلحاً) وهي عينة تمثل أهم المصطلحات في الوساطة وليست كلها، فالمصطلحات التي يتضمنها هذا الكتاب أكثر بكثير من هذا، فاكتفينا بهذا العدد مع إعطاء كل مصطلح حقه من التفصيل والتدقيق.

ومجموع مرات تكرار هذه المصطلحات بالإضافة إلى ما تبعها من اشتقاقات ومرادفات في كتاب الوساطة بلغ<u>1637 مرة</u>) وقد كان هناك تباين في عدد مرات تكرار كل مصطلح وما دخل تحته من مشتقات.

ويمكن توزيعها على الشكل التالي:

مرات التكرار	عددالمصطلحات ومشتقاتها	النسبة
من 1إلى 50	890	54،4٪
من 51 إلى 100	485	29،6٪
أكثر من 100	262	16٪

أشهر مصطلحات الوساطة:

أولا: أكثر المصطلحات تكراراً في الوساطة مصطلح" المعنى" مع تنوع الأوصاف والنعوت والعيوب التي أضافها القاضي له، وإن كانت أغلب الدراسات المصطلحية في المدونات النقدية خاصة والأدبية عموماً أهملت إدخال هذا المصطلح في جملة المصطلحات التي تحصيها في أي مدونة سواء كانت حديثة أو قديمة، على اعتبار أن وجود هذا المصطلح تحصيل حاصل ومجبر كل مؤلف على استخدامه، غير أننا وجدنا في تميز القاضي وتفرده في التعامل مع هذا المصطلح سبباً مقنعاً لإيراده، كما أنه المصطلح الوحيد الذي فاق عدد مرات وروده(100مرة) بنسبة(16٪)من مجموع المصطلحات التي أحصيناها؛ وفي تتبعنا لهذا المصطلح وجدنا أن أهم المرادفات التي أرفقها القاضي في ذكره لمصطلح "المعنى" تنوعت بين النعوت والعيوب ويمكن توضيحها كما يلي:

أ-نعوت مصطلح المعنى:

معنى مليح: ورد في تعليقه على بيت أبي الطيب:

وَلَو يَمَّمْتَهُمْ فِي الحَشْوِ تَجْدُو لأَعْطَوكَ الَّذي صَلَّوا وصَاموا

يقول القاضي: «وهذا معنى مليح » [2].

معنى بديع: ورد في تعليقه عن أبيات غزل لأبي تمام، فقال عنها القاضي: «فلم يخل بيت منها من معنى بديع و صنعة لطيفة» [3].

معنى شريف: ورد في تعليقه على أبيات لأبي تمام، يقول القاضي: « ثم لم يظفر فيها بمعنى شريف و إنما هو الإفراط والإغراق و المبالغة » [4].

معنى مستوفى: ورد في قوله: « وهذه أفرد أبيات منها أمثال سائرة، ومنها معانٍ مستوفاة» [5].

معنى مخترع: يقول القاضي: « وقد كرر أبو الطيب هذا المعنى فغيره، ولطفه فجاء كالمعنى المخترع» [6].

معنى منفرد: ونجده في تعليقه عن حسن الإخفاء عند المتني في قوله:

إنَّكَ منْ مَعْشَرٍ إذَا وَهَبُوا مَا دُونَ أَعْمَارهمْ فَقَدْ بَخلُو

ويعلق عليه قائلا:« فجاء به معنى منفرداً، وهو من باب السماحة بالروح»[7].

معنى لطيف: ورد في تعليقه على بيت أبي الطيب:

وَلذَا اسْمُ أَغْطيَة العُيُون جُفُونُهَا منْ أَنهَا عَمَلَ السُيُوف عَوَاملُ

فيقول: « وإن كان قد تغلغل إلى معنى لطيف أحسن استخراجه لو ساعده اللفظ» [8].

ب-عيوب مصطلح المعنى:

معنى مبتذل: ورد في تعليقه على قول البحتري:

وإذاً ما تَنَكرتْ لي بلاَدُ أَوْ صَديق فإنِّي بالخيَار [9]

يقول عنه القاضي: « وهو معنى مبتذل بين المتقدمين والمتأخرين» [10].

معنى متداول: ورد في تعليقه على قول المتني:

وأسرع مفعول فعلت تغيراً تكلف شيء في طباعك ضده

يقول القاضي: « وهذا معنى متداول، وقد أكثر الناس فيه» [11].

معنى بارد: ورد في تعليقه على قول أبي تمام:

مازَالَ يَهْذي بالْمكارم والنَّدى حَتى ظَنَنَّا أَنّهُ مَحْمُومُ [12]

يقول القاضي: « فتناول معنى بارداً، وغرضاً فاسداً» [13].

ثانيا: ولأن قضية السرقة قد شغلت الحيز الأكبر من كتاب الوساطة، فمن (385صفحة) تضمنها كتاب الوساطة حاز موضوع السرقات على (179صفحة) أي ما يعادل النصف تقريباً، كان لسرقات المتني منها الحصة الأكبر إذ خصص لها القاضي (155صفحة) من مجموع الصفحات الي خصصها للسرقات، وعليه فقد تكرر مصطلح السرقة مع ما تبعه من مشتقات(47 مرة) بنسبة(2،9٪) من مجموع المصطلحات المحصاة، وهي نسبة عالية إذا ما علمنا أن القاضي تكلم عن السرقة باستعمال مصطلحات دالة عنها مثل(القلب-الأخذ-الزيادة-الاحتذاء-النقل...) هذه المصطلحات تكررت في مجموع مرات ورودها مع ما تبعها من مشتقات(206مرات) بنسبة 12،6٪ من مجموع المصطلحات المحصاة، وإن كانت هذه المصطلحات منفردة لم يتعد أي منها في مرات تكراره عتبة (50مرة) باستثناء مصطلح الأخذ(74مرة) بنسب4،5٪.

أ-مصطلح السرقة (السارق- المسروق- المسترق):

السرقة=السرق: تكرر ثماني وثلاثين مرة واعتبره القاضي داءا قديما في الشعر، وهي اعتماد الشاعر على أفكار وألفاظ ومعاني غيره مع محاولة إخفاء ذلك بالنقل والقلب، وتغير المنهج والترتيب، يقول: « السَّرَقُ ـ أيدَك الله ـ داءُ

قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعينُ بخاطرِ الآخر، ويستمدُّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه... ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغير المنهاج والترتيب» [14].

السارق: السارق في الشعر عند القاضي هو من يأخذ ألفاظ ومعاني غيره متعمداً ودون إشارة أو اعتراف بذلك، وقد تكرر ثلاث مرات، منها ما جاء في قوله: «لا يعرف السارق إلا من يفعل فعل عبد الله ابن الزبير بأبيات معن بن أوس» [15].

المسروق: تكرر(أربع مرات) يقول في إحداها: «إلا أني إذا وجدتُ في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذاً لا أثبته بعينه، ومسروقاً لا يتميز لي من غيره»(16)

المسترق: تكرر(مرتين) إحداهما في قوله: « فإن كانت مسترقة فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك» [17].

ب-أنواع السرقة: اجتهد الشعراء في إخفاء سرقاتهم بطرق عدة لخصها القاضي في المصطلحات التالية:

1- مصطلح القلب (المقلوب): قصد بالقلب أن يأخذ الثاني عن الأول معناه فيقلبه إلى نقيضه، وجاء بهذا المعنى ثلاث عشرة مرة من مجموع مرات ورود هذا المصطلح، وعده القاضي الجرجاني من أنواع المناقضة التي لجأ إليها الشعراء المحدثين لإخفاء سرقاتهم يقول: « والسَّرَقُ _أيدك الله _ داء قديم، وعيب عتيق...ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقــلب» [18].

1-1-المقلوب: والمقلوب من الشعر هو الذي وقع فيه القلب وقد ورد هذا المصطلح مرة واحدة في تعليقه على قول المتني:

أَتَـتْهُ المَنَايَا فِي طَرِيقٍ خَـفِـيَّــــةٍ على كُـل سَمْعٍ حَـولَهُ وَعِيَـانِ
وَلَوْ سَلَكتْ طُرْقَ السّلَاح لَـرَدهَا بـطُـولِ يَـمِـينٍ وَاتِّـسَاعِ جَنَـانِ

يقول القاضي: « ومقلوب هذا قول آخر» [19]، ثم يورد قول الشاعر الذي قلب بيتي المتني:

دَفّعنَا بكَ الأيَـامَ حَتَى إِذَا أَتَـت تُـرِيـدُك لم نَسطِـع لَهَا عَـنكَ مَدْفَعَا

2- **مصطلح الأخذ:** تكرر هذا المصطلح في ستة وخمسين موضعاً من الوساطة، وقصد به إتباع وتقليد من اللاحق إلى السابق: « حكمت بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع» [20].

3-**مصطلح الزيادة:** تكرر هذا المصطلح أربعة وتسعين مرة في الوساطة، وقصد القاضي بالزيادة إفراد الكلام بفضل العناية بإضافة ما يزيد في بلاغته وجزالته، ولم يقصد القاضي بالزيادة، الزيادة الكمية، وإنما عنى كمال المعنى في بديع الصياغة، يقول: « وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية...خرج كما تراه فخماً جزلاً قوياً متيناً» [21].

4- **مصطلح النقل(المنقول):**

4-1-النقل: تكرر(47مرة) وقصد به القاضي تفنن الشعراء في السرقة بتحويل معنى البيت إلى معنى آخر ونقله من غرض إلى غرض آخر، قصد إخفاء السرقة، ويمثل له القاضي بما فعله أبو نواس بقول أبي حِرَاش الهُذَلي:

ولم أَدْرِ مَنْ ألقى عليه رِدَاءَه   على أنه قَد سُلَّ من ماجدٍ مَحْضِ

فقال-أبو نواس- يصف شَراباً:

ولم أَدْرِ منهم غيرَ ما شهدَت به   بشرقِيّ ساباط الدّيار البَسَايس

يعلق القاضي:« فلم يخف موضع الأخذ؛ وإن كان قد نقلَ الغزل إلى الزهد، والمرثية إلـى المنادمة» [22].

4-2-المنقول: ورد هذا المصطلح عشر مرات في الوساطة و جاء بصيغة المؤنث في موضعين من مجموع مرات وروده، والمنقول هو ما يتم نقله من المعاني والألفاظ، ويمثل له القاضي بقول المتني:

وَفَوَارِسٍ يُحْيِي الحِمَامُ نُفُوسَهَا   فكأَنَّهَا لَيْسَتْ مِنَ الْحَيَوَان

يعلق القاضي: « وأنا أرى أن هذا المعنى منقول من قول زهير:

تَرَاهُ إِذَا ما جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً   كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهْ» [23].

5- **مصطلح الاحتذاء(مُحتذ-محتذي):**

5-1-**الاحتذاء**: ورد مصطلح الاحتذاء عشر مرات في الوساطة، أما معناه عند القاضي فهو الإتباع أو التقليد الذي يعتمده بعض الشعراء، مع اختلاف في الطريقة؛ فقد يكون الاحتذاء في اللفظ والمعنى، وقد يكون في تتبع الشاعر

لأسلوب شاعر أخر، وهذا ما يستفاد من المرات التي ورد فيها مصطلح الاحتذاء في كتاب الوساطة بالمعنى الذي ذكرناه آنفاً. ويمثل القاضي للاحتذاء بقول ابن الرومي:

هي الأَعيُنُ النُّجلُ التي كنتَ تَشْتَكي   مواقعَها في القَــلب والرأْسُ أَسْوَدُ

فمالكَ تَـأسَى الآنَ لَمّـا رأيتَـــها   وقد جَعَلَت تَرمِي سِوَاك وتَعمَـدُ[24]

يعلق القاضي: « فاحتذى عليه أبو الطيب وقلب معناه» [25]، ثم يورد قول أبي الطيب:

متى كُنّ لي أنّ البياضَ خِضَابُ   فيَخفَى بتَبييضِ القُرُون شَبَـابُ

فكيفَ أذم اليومَ ما كنتُ أَشتَهِي   وأَدعُو بما كنت أَشكُوهُ حينَ أُجَابُ

ويعلق بقوله:«وقد كان الاحتذاء في المعنى، وإن تغير تركيب الكلام نتيجةً للقلب» [26].

5-2-**محتذ:** ورد هذا المصطلح مرة واحدة يتيمة في الوساطة، ومحتذ من الاحتذاء، ويحمل معناه يقول القاضي: « ومثل المصرع الأول لأبي الطيب وهو محتذ قول البحتري:

متى ما أسير في البلاد ركائي   أجد سائقي يهوى إليك وقائدي » [27].

5-3-محتذي: ورد هذا المصطلح مرة واحدة وكانت نكرة في الوساطة، وقصد به الجرجاني من يقوم بالاحتذاء بغيره من الشعراء فهو عنده محتذياً أو مقلداً متبعاً، كما في كلامه عن السرقات الشعرية إذ يقول: « فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً» [28].

ثالثا: ولأن مؤلف الوساطة قاض فقيه فإن المصطلحات المتداولة في القضاء وبين أطراف المنازعة كان لها حصة كبيرة من المصطلحات الواردة في الوساطة، وهي مصطلحات استخدمها القاضي استخداما نقديا لفض النزاع بين طرفي المحاكمة القائمة بين المتني وخصومه. وقد وجدنا أن أغلب هذه المصطلحات وما تبعها من مشتقات فاق عدد مرات ورودها عتبة (50مرة). فنجد الاحتجاج وما تبعه تكرر(71مرة) بنسبة 4،3٪من مجموع المصطلحات المحصاة، ومصطلح التفضيل وما تبعه تكرر (74مرة) بنسبة4،5٪، بالإضافة إلى مصطلح الوساطة ومصطلح الاستشهاد اللذين لم يتعديا عتبة(50مرة)

وهذه المصطلحات مجتمعة بلغ عدد مرات تكرارها مع مشتقاتها (192مرة) بنسبة11،7٪ من مجموع المصطلحات المحصاة.

أ-مصطلح الاحتجاج(الحجة-المحتج-المحاجة):

1-الاحتجاج: تكرر هذا المصطلح في ثلاثة عشر موضعاً من الوساطة، وقصد به القاضي الجرجاني ما يستخدمه أحد طرفي الخصومة من إثباتات أو أدلة شعرية أو نثرية للرد على الطرف الأخر، كما فعل من يعتبرون شعراء الجاهلية القدوة والأعلام والحجة ولهذا « ذهبت الخواطر في الذبّ عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام» (29).

2-**الحجة:** تكرر هذا المصطلح في ثلاثة وعشرين موضعاً من الوساطة (منكراً ومعرفاً) وقصد به القاضي الدليل والبرهان، يقول: « وهو باب يضيق مجال الحجة فيه، يصعب وصول البرهان إليه» (30).

3-**المحتج:** تكرر هذا المصطلح في ستة وعشرين موضعاً من الوساطةً وكان أغلبها في الجزء الأخير، والمحتج عند القاضي جاء على صنفين يختلف معناه فيهما باختلاف موقفهما من المتني:

أ-المحتج وقصد به المدافع عن أبي الطيب، كما في قوله: « فقال لهم المحتج عن أبي الطيب: لعمري إن وجه الكلام ما ذكرتم، ولكن ضرورة الشعر تجيز حذف النون مع الألف واللام »(31).

ب-المحتج وقصد به الخصم المتهجم والطاعن في شعرية أبي الطيب. وتقمص هذا الدور خصوم المتني، فقد«زعم بعض المحتجين عنه أن العرب تحمل الكلام على المعنى فتصرف الضمير عن وجهه» (32).

4-**المحاجة:** تكرر هذا المصطلح خمس مرات في الوساطة، و قصــد القاضي بالمحــاجـــة المعارضة بإيراد الحجة التي تعارض حجة الطرف الآخر، يقول: «ومن القسم الذي لا حظ فيه للمحاجة، ولا طريق له إلى المحاكمة» (33).

ب-مصطلح التفضيل(التفاضل- الفضائل-الأفاضل-الفضل):

1-التفضيل: تكرر هذا المصطلح في ثلاثة وعشرين موضعاً، والتفضيل عند القاضي الجرجاني جاء بمعنى التميز بين آمرين، وهذا بتقديم أحدهما عن الأخر لمزية في المقدم جعلته ينال التفضيل، يقول: « ولست أقول هذا غَضّاً

من أبي تمام، ولا تهجيناً لشعره، ولا عصبية عليه لغيره، فكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه، وانتحل موالاته وتعظيمه» [34].

2-التفاضل: ورد هذا المصطلح خمس مرات في خمسة مواضع في الوساطة، وقصد القاضي بالتفاضل التمايز والتفاوت في المراتب، هذا ما يستفاد من قول القاضي:«التفاضل-أطال الله بقاءك- داعيةُ التنافس؛ والتنافسُ سببُ التحاسد» [35].

3-الفضائل: ورد هذا المصطلح ثلاث عشرة مرة في الوساطة(مفرداً وجمعاً)، والفضائل جمع فضيلة وعنى به القاضي المحاسن والمناقب وضدها المعايب، يقول: « فهو يجتهد في إخفاء فضائله وإظهار مَعايبه وتتبع سقاطتهِ، وإذاعة غَفلاته»[36].

4-الأفاضل: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، والأفاضل هم أصحاب المراتب العليا بين الشعراء ممن يعتد بشعرهم، يقول القاضي: «وقصرت به الهمةُ عن انتقاله؛ فلجأ إلى حسد الأفاضل، واستغاث بانتقاص الأماثل؛ يرى أن أبلغ الأمور في جبر نقيصته، وستر ما كشفه العجزُ عن عورته اجتذابُهم إلى مُشاركته، ووسْمُهم بمثل سِمَتِه»[37] .

5-الفضل: تكرر هذا المصطلح في ستة وعشرين موضعاً، وقد حمل معنى المزية أو المكانة الرفيعة، كما في قوله: « فإذا انصفت أبا دهبل عرفت فضله» [38].

<u>رابعا:</u> ولأن القاضي في الجزء الأخير أمعن وتوسع في كلامه عن الكثير من المسائل المتعلقة باللغة، وجدت هذه المصطلحات مكاناً لها في كتاب الوساطة وحازت على نسبة مهمة من مجموع المصطلحات، فنجد من هذه المصطلحات(الحذف والفساد واللحن والإحالة والغلط والأصل...) التي تكررت في مجموعها مع ما تبعها من مشتقات(138مرة) بما نسبته 4،8٪.

أ-مصطلح الحذف:

1- **الحذف:** ورد هذا المصطلح واحدا وثلاثين مرة في الوساطة، والحذف عند القاضي الجرجاني جاء بمعنى الاستغناء عما لا فائدة من ذكره؛ تفادياً للحشو الذي لا طائل منه، يقول معلقاً على بيتين أحدهما لامرئ القيس والأخر

لعَدِي بن الرقاع: « وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حُذف لاستغنِي عنه وما لا فائِدة في ذكره» [39].

ب-مصطلح الفساد (الفاسد):

1-**الفساد:** ورد هذا المصطلح ثلاث عشرة مرة في الوساطة، والفساد عند القاضي الجرجاني يكون في الرواية والمعنى، يقول القاضي:« وفي العصر الذي فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحُظِر الاحتجاجُ بالشعر، وانقضى من جعله الرواة ساقة الشعراء» [40].

2-الفاسد: ورد هذا المصطلح خمسة مرات في الوساطة(مذكراً ومؤنثاً) «فإذا كان هذا الشعر عندهم اليوم، وهذه عدة من يغرض منهم وينظم، واللغة فاسدة، واللسان مدخول والأمر مُدير، وأكثر العرب مستعجم» [41].

ج-مصطلح اللحن: ورد هذا المصطلح تسع مرات في الوساطة، ومعناه عند القاضي هو الغلط نتيجة الخطأ في إعراب اللفظ وما يسببه من فساد في المعنى وخروج الكلام عن الاستعمال الصحيح في العربية، وقد مثل للحن في شعر أبي نواس بأمثلة كثيرة فقال: « فإن طَلَب اللحنَ والغلط أُخذ عليه» [42]؛ مثل قوله:

وضَيْف كأس محدثهْ ملك تِيهُ مُغَنّ وظَرْفُ زِنْديقِ

يعلق القاضي عن البيت بقوله:« فسكن الهاء، وقوله: يا ربَّيَ الجبار(فرفع)الجبار» [43].

د- مصطلح الإحالة(المحال):

1- **الإحالة:** ورد هذا المصطلح أربع عشرة مرة، وجاء فيها بمعنيين:

أ-قصد بالإحالة ذكر الشاعر لمعنى يستحيل أن يحصل، يقول القاضي في تعليقه عن الإحالة عند أبي نواس: « ووجد له في الإحالة قوله:

وأَخَفْتَ أَهْلَ الشّركِ حتى إنَّه لَتَخَافُكَ النُّطَفُ الَتِي لم تُخْلَقِ » [44]

فالمعنى المستفاد من هذا البيت يستحيل وقوعه، ولهذا اعتبره القاضي من الإحالة في شعر أبي نواس.

ب- كما حملت الإحالة معنى العدول بالكلام عن وجهه، في تعليقه على قول أبي تمام:

يَدِي لمن شاء رَهْنُ لم يذُق جرْعاً مِنْ راحتيك دَرَي ما الصَّابُ والعَسَل

فيقول: « فحذف عمدة الكلام، وأخلّ بالنظم؛ وإنما أراد يدي لمن شاء رهن(إن كَان) لم يذق. فحذف(إن كان) من الكلام، فأفسد الترتيب، وأحال الكلام عن وجهه» [45].

2- المحال: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، وجاء بالمعنى الأول للإحالة في تعليقه عن قول أبي نواس، الذي ذكرناه سابقاً، فيقول:« فهو من المحال الفاسد... » [46].

ه-مصطلح الغلط: تكرر هذا المصطلح اثني عشر مرة في الوساطة، ومعناه عند الجرجاني هو الزلات والهفوات وما ينتج عنها من أخطاء يقع فيها الشعراء في معاني أشعارهم وألفاظها، فيقول: « ولم نَسِمْ به إذا أردنا حقيقة أحداً، وأي عالم سمعت به ولم يزلّ ويغلط! أو شاعر انتهى إليك ذكره لم يَهْفُ ولم يسقط!» [47].

<u>خامسا:</u> **مصطلح الأوائل (أولى-التأويل):**

وكان لمصطلح الأوائل وما تبعه من مشتقات حضور في كتاب القاضي نظراً لاعتماده الكبير على ما قاله أسلافه، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على سعة اطلاعه على ما خلفه سابقوه، فقد تكرر هذا المصطلح مع ما تبعه من مشتقات (74 مرة) أي ما نسبته4،5٪ من المصطلحات المحصاة.

1-الأوائل: ورد هذا المصطلح سبع مرات في الوساطة، وجاء فيها بمعنيين:

أ- الأوائل جمع أول، جاء بمعنى السابق في الزمن سواء كان جاهليا أو إسلاميا، يقول: « فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثيرا في الأوائل» [48].

ب- جاء مرة واحدة بمعنى بداية أمر ما، يقول:« وكثيراً منكم لا يعرف من السرق إلا[...] فإن تجاوزه حصل على ظاهره، ووقف على أوائله » [49].

2- أولى: تكرر هذا المصطلح إحدى عشر مرة في الوساطة(معرفاً ومنكراً)، والأولى عند القاضي هـــو الأحق بالأمـر يقول: « حتى عثر بـها من يعرف حقها، واهتدى إليها من هـو أولى بها» [50].

3-التأويل: ورد هذا المصطلح أربع مرات في الوساطة ومعناه عند القاضي هو تبين المراد من اللفظ المحتمل لأكثر من وجه، ومثل له باختلاف خصوم المتني حول المراد من قوله:

ما بقَومي شَرُفْتُ بل شَرفُوا بي وبنَفْسي فَخَرْتُ لَا بجُدُودي

يعلق القاضي بقوله: « فختم القول بأن لا شرف له بآبائه. وهذا هجو صريح، وقد رأيت من يعتذر به، فيزعم أنه أراد: ما شرفت فقط بآبائي، أي لي مفاخر غير الأبوة، وفي مناقب سوى الحسب، وباب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ » (51).

سادسا: والكثير من الدارسين يعتبرون كتاب الوساطة تمهيداً للفصل بين المصطلحات النقدية والبلاغية، ويتضح هذا من خلال المصطلحات البلاغية الخالصة التي أوردها القاضي و فصّل في الكلام عنها. وإن كان في توظيفها تراوح بين النقد والبلاغة. متطرقاً إلى أقسامها وعلاقاتها وأدواتها، و ذكر القاضي تحديداً (الاستعارة، التجنيس، المطابقة،التشبيه،المبالغة...) وقد وجدنا أن مصطلح التشبيه وما تبعه أكثر هذه المصطلحات تكراراً (83مرة) ما نسبته 07،5٪من مجموع المصطلحات المحصاة، بينما هذه المصطلحات مجتمعة تكررت في مجموع مرات ورودها(152مرة) ما نسبته28،9٪.

أ- مصطلح الاستعارة(المستعار-المستعار منه-المستعار له):

الاستعارة: تكرر هذا المصطلح في تسعة وعشرين موضعاً من الوساطة والاستعارة عند القاضي الجرجاني ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، يقول: « وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكُها تقريب الشّبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر» (52).

المستعار: ورد هذا المصطلح مرتين في الوساطة، والمستعار هو اللفظ المنقول في الاستعارة، كما في قول أبي تمام:

وَيَضْحَكُ الدهر منهم عن غَطَارِفَةٍ كأن أيامَهم من حُسْنِها جُمَعُ

المستعار هو الضحك، كما نجد هذا المصطلح في تعليق القاضي عن أبيات لأبي تمام:«فلم يخلُ بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله » (53).

المستعار منه: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، وقصد القاضي بالمستعار منه اللفظ الذي تستعار منه صفة من الصفات، وهو ما يقابل المشبه به في التشبيه.

المستعار له: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، وقصد القاضي بالمستعار له اللفظ الذي يستعار له المعنى، وهو ما يقابل المشبه في التشبيه.

ب-مصطلح التجنيس وأنواعه:

التجنيس: ورد هذا المصطلح ست عشرة مرة في الوساطة(معرفاً ومنكراً)، وقد قسمه القاضي إلى العديد من الأنواع، فاختلاف معناه أو مفهومه باختلاف هذه الأنواع وهي:

1-التجنيس المطلق: ويقصد به اختلاف حروف الكلمتين مع اتفاقهما على أصل واحد يجمعهما الاشتقاق [54] يقول القاضي الجرجاني: «فأما التجنيس، فقد يكون منه المطلق وهو أشهر أوصافه»[55]،ويمثل لتجنيس المطلق بقول النابغة:

وأقطع الخرق بالخرقاء قد جعلت   بعد الكلالِ تشكي الأيَن والسأمَا[56]

وهذا يتصل بالاشتقاق فـ(خرق) و(خرقاء) يجمعهما أصل واحد.

2-التجنيس المستوفي: التجنيس المستوفي ويقال له التام والكامل، وهو أن تكون كل الكلمة مستوفاة في الأخرى يقول القاضي الجرجاني: « وقد يكون منه التجنيس المستوفى، كقول أبي تمام :

ما مات من كرم الزمان فإنه   يحيا لدى يحيى بن عبد الله

فجانس بين يحيا ويحيى، وحروف كل منهما مستوفاة في الأخرى، وعد هذا من التجنيس لاختلاف المعنيين لان احدهما فعل ولآخر اسم ولو اتفق المعنيان لم يعد تجنيسا بل لفظة مكررة» [57].

3-**التجنيس الناقص:** خلاف التام أو المستوفي، وذلك أن يكون نقص في إحدى الكلمتين، يقول القاضي: « ومنه التجنيس الناقص، كقول الاخنش ابن شهاب :

وحامي لواء قد قتلنا وحاملٍ   لواءُ منعنا والسيوفُ شوارعُ.

فجانس (بحامي وحامل) والحروف الأصلية في كل واحد منهما تنقص عن الأخرى» [58].

4-التجنيس المضاف: التجنيس المضاف ورد في قوله: « ومنه التجنيس المضاف» [59]، ومثل له بقول البحتري:

أيا قمر التمام أعَنْت ظُلما   علي تطاول الليلَ التمام[60]

ثم يعلق على البيت بقوله: «ومعنى التمام واحد في الأمرين، ولو انفرد لم يعد تجنيساً، ولكن احدهما صار موصولاً بالقمر والآخر بالليل، فكانا كالمختلفين» [61].

ت- **مصطلح المطابقة(المطابق-طبق):**

1-**المطابقة:** ورد هذا المصطلح ثماني مرات في الوساطة، ومعنى المطابقة عند القاضي الجرجاني هو المقابلة بين الشيء وضده في الكلام، وقد لمح إلى صعوبة استخلاصها من الكلام لغموضها وخفائها، لتداخلها مع أنواع أخرى من المجاز، مما يستلزم النظر الثاقب والذهن المتمرس، فيقول: «و أما المطابقة فلها شُعَبُ خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظرِ الثاقب، والذهن اللطيف؛ ولاستقصائها موضع هو أملك به» [62].

2-**المطابق:** ورد هذا المصطلح مرة واحدة في كتاب الوساطة، وقصد القاضي بالمطابق المطابقة؛ يقول عن صعوبة تميز المطابقة: « وقد يخلط من يقصر علمه ويسوء تميزه بالمطابق ما ليس منه» [63].

3-**طبق:** ورد هذا المصطلح مرة واحدة، وطبّق عكس المطابقة، أي جاء بمعنى الاتفاق في قول القاضي: « ولو اتفق له أن يقول: حمرة في جوانبها بياض، لكان قد طبّق المفصل، وأصاب الغرض، ووافق شبه الخجل» [64].

ث-**مصطلح التشبيه(المشابهة-الشبهة والاشتباه):**

1-التشبيه: ورد هذا المصطلح اثنتين وستين مرة في الوساطة(معرفاً ومنكراً)، وبصيغ مختلفة (شبه-أشبه-شبيه-المتشابهين)، والتشبيه عند القاضي الجرجاني في مفهومه لا يختلف على أسلافه من النقاد واللغويين، فهو اتفاق شيئين في صفة أو أكثر، فيعلق على بيتٍ للمسيّب بن عَلَس جاء فيه:

وَكأَنّ غَارِبَها رُباوة مَخْرَمٍ   وتَمُدُّ ثِني جَدِيلها بِشَراع

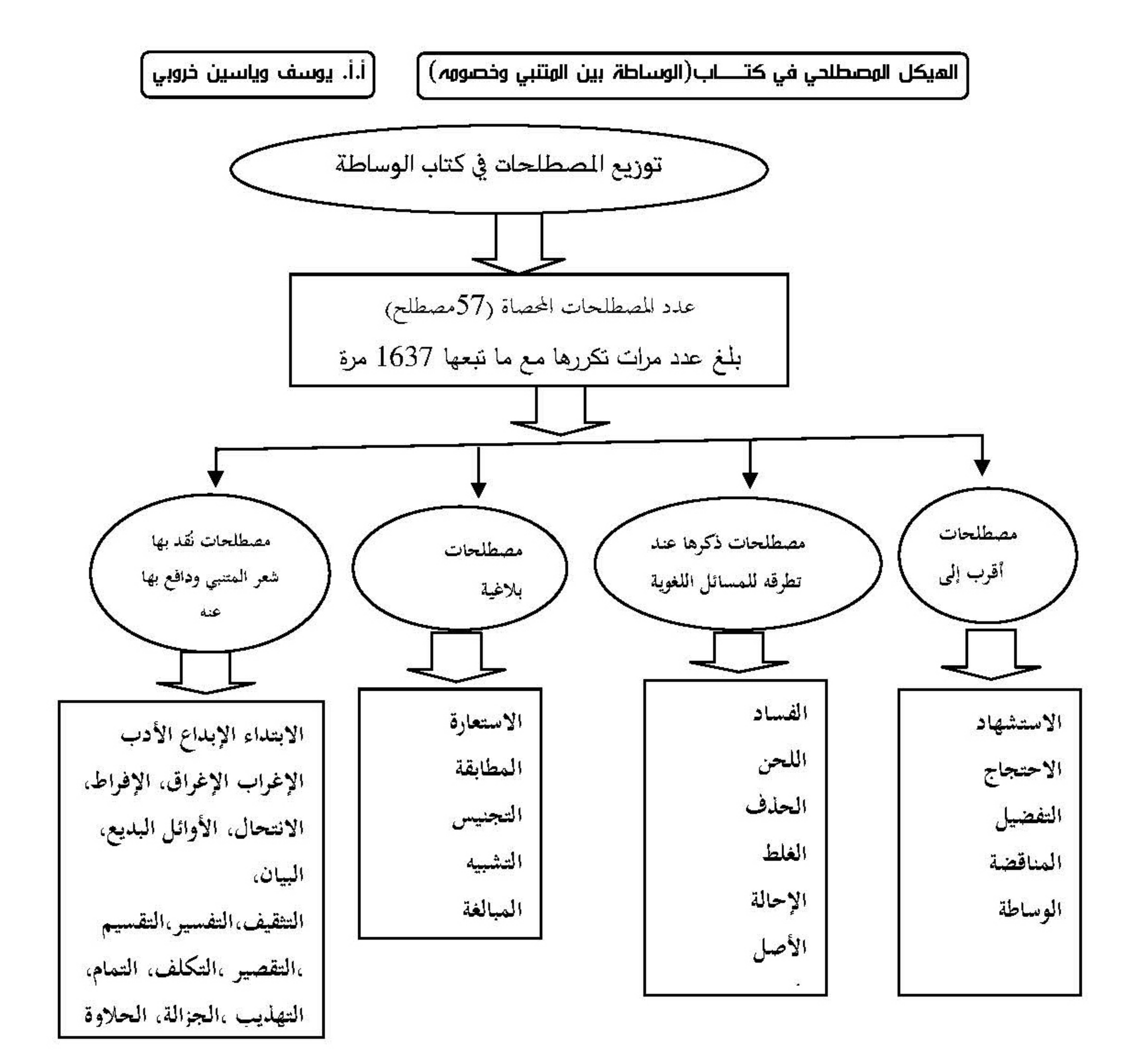
فيقول: « أراد تشبيه العُنق بدَّقل فغلط» [65]، ويشير أيضاً إلى ما يتداول من التشبيهات فيقول: « وما تزال العامة والخاصة، تشبه الورد بالخدود، والخدود بالورد، نظماً ونثراً» [66]، فالورد والخدود يتشابهان في صفة الاحمرار.

2-المشابهة: ورد هذا المصطلح مرتين في كتـــاب الوساطـــة، وجـــاء بمعنى المماثلة، كما في قـــوله: "وكلُّ هذه الألفاظ مقبولة غيرُ مستكرهة، وقريبةُ

المشاكلة ظاهرةُ المشابهة»[67]وقوله:«وألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة» [68].

3-الشبهة والاشتباه: تكرر هذا المصطلح خمس مرات، كان فيها بمعنى الالتباس الذي يحدث نتيجةً لعدم القدرة على التميز بين أمرين لتشابه بينهما، يقول: « ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها» [69]، وقوله: «لو قال: نفوسهم لأزال الشبهة، ودفع القالة» [70].

ومن خلال هذه الاستنتاجات استطعنا أن نرسم خارطة نتقصى من خلالها أهم المصادر والمؤثرات التي أسهمت في بناء هذا الهيكل المصطلحي المترامي في صفحات الوساطة، والمتميز بتنوعه وغناه وعدم انحصاره في حقل معرفي أو توجه فكري بعينه بل كانت الشمولية والقبول للفكر الأخر هي السمة الغالبة عليه.



الإحالات

1) ينظر: القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، عبده قلقيلة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر (د.ط) 1973م ص378
2) الوساطة بين المتني وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1، 2006م .
3) المصدر نفسه، ص37
4) المصدر نفسه، ص158

5) المصدر نفسه، ص140
6) المصدر نفسه، ص233
7) المصدر نفسه، ص187
8) المصدر نفسه، ص83
9) المصدر نفسه، ص253
10) ديوان البحتري، بخط علي بن عبيد الله الشيرازي، مطبعة هنديه بالموسكي مصر،ط1، 1911م ص24
11) ديوان أبو تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر،ط3، 2009م ج3ص291
12) الوساطة، ص280
13) المصدر نفسه، ص220
14) المصدر نفسه، ص185
15) المصدر نفسه، ص157
16) المصدر نفسه، ص185
17) المصدر نفسه، ص182
18) المصدر نفسه، ص185
19) المصدر نفسه، ص325
20) ديوان ابن الرومي،شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 2002م ج1ص373
21) الوساطة، ص161
22) المصدر نفسه، ص24، وينظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه: حمدو طماس، دار المعارف، بيروت،ط2،2005م
23) المصدر نفسه، ص277
24) المصدر نفسه، ص179
25) المصدر نفسه، ص212
26) المصدر نفسه، ص161
27) المصدر نفسه، ص340
28) المصدر نفسه، ص340
29) المصدر نفسه، ص14
30) المصدر نفسه،91

31) المصدر نفسه، ص366
32) المصدر نفسه،ص370
33) المصدر نفسه، ص341
34) المصدر نفسه، ص26
35) المصدر نفسه ، ص11
36) المصدر نفسه، ص12
37) المصدر نفسه، ص11
38) المصدر نفسه ، ص166
39) المصدر نفسه ، ص36
40) المصدر نفسه ، ص24
41) المصدر نفسه، ص142
42) المصدر نفسه، ص61
43) المصدر نفسه، ص61
44) المصدر نفسه، ص61
45) المصدر نفسه، ص75
46) المصدر نفسه، ص354
47) المصدر نفسه ، ص 13
48) المصدر نفسه ، ص348
49) المصدر نفسه ، ص161
50) ديوان النابغة الذبياني، شرحه حمدو طماس، دار المعارف، لبنان،ط2،2005م ص103
51) الوساطة، ص11
52) المصدر نفسه، ص312
53) ديوان البحتري، ج2ص246
54) المصدر نفسه، ص45
55) المصدر نفسه، ص37
56) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2ص96
57) الوساطة، ص45
58) المصدر نفسه، ص46
59) المصدر نفسه، ص47

60) المصدر نفسه، ص47

61) المصدر نفسه ، ص47

62) المصدر نفسه، ص47-48

63) المصدر نفسه، ص48

64) المصدر نفسه، ص164

65) المصدر نفسه، ص20

66) المصدر نفسه، ص164

67) المصدر نفسه، ص358

68) المصدر نفسه، ص175

69) المصدر نفسه، ص92

70) المصدر نفسه، ص372

النّــص الأدبي
بين المعطى اللّغوي والأداء الاصطلاحي

د. سعيد خليفي/ المركز الجامعي بغليزان

الملخص

يهــتم المقــال بمفهــوم الــنص الأدبي من الناحية اللغوية، ويحاول إيجاد العلاقة المنطقية القائمة بينه وبين ما هو متداول من جهة الاصطلاح، ومن خلال هـذه المقاربـة أدرجـت جملـة مـن الآراء والتعريفات التي أكدت تلك الدلالـة المركزيــة للــنص الأدبــي، الــتي تعــني الظهور والاكتمال والغاية، وقـد أوردتـه المعـاجم العربيـة بهـذا المفهـوم الـذي لا يختلف كثيرا عن المعنـى النقـدي للـنص سواء في الدراسـات القديمـة أو الحديثـة، وهــي النتيجــة الــتي تــرى أن التقــاطع بينهما أمر ظاهر وأصيل.

Résumé

Cet article traite le concept du texte littéraire selon une approche linguistique. Il tentera de trouver la relation logique négociant le point de vue terminologique. Suivant cette approche, nous abordons un certain nombre d'opinions et de définitions qui font appel à cette appellation quant à son apparition, son aspect sémantique et son exhaustivité comme terme répandant. Nous nous intéressons en outre à la question du lexique arabe englobant ce concept sur le plan définitoire.

OOO

إنّ النّـص كمفهـوم يتعلّـق بالكتـابة والإبـداع، يُعـدّ النقطـة الأولى في أيّ عمليّـة تواصليّـة أو غير تواصليّة، لا سيّمـا المكتوبة منهـا، إلاّ أنّ هـذا المفهـوم، ونتيجة لاحتكاك العرب، خاصّــة المعاصـرين، بالأمـم والثقافـات الغربيّـة، قــد جعـل منـه مفهوما نقديّا يتجاوز، إلى حـدّ ما، تلك المدلولات الّتي وُضعت لــه في

أصـل اللغـة، لكـنّ المؤكّد أنّـه يُحافظ على جـزء كبير من دلالتـه اللّغـويّة الّـتي أوردتهـا المعاجـم العربيّة.

أ ـ النص لغة :

ورد النص في لسـان العـرب في مادة" نَصَصَ "بمعنـى الرّفـع والظهـور والانتصاب، ونصّ الحديث ينصّـه نصّـاً ، رفعه، وكـلّ ما أُظهِـرَ فقد نصّ ... ويُقال نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه... والمنصّة ما تظهـر عليـه العـروس لِتُرَى، وكلّ شيء قـد نُصِّـصَ فقـد أُظهِر، وهنـاك لفـظ النّص والتّنصيص، أي السّير الشّديـد والحثّ، وأصـل النّـص أقصى الشّـيء وغايته، ومنـه نصّت الدّابـة السّيـر إذا أظهرت أقصـى ما عندها.[1]

أمّـا الزّمخشريّ (ت 538هــ) في الكشّـاف وهـو يستعيـن بالـدّلالات اللّغويّـة للألفـاظ في جهـوده للتّفسير، فلا يبتعـد عن المعنـى الـوارد عنـد ابـن منظـور في اللّسـان، حيث نجـد النص عنده يعنـي الارتفـاع والانتصـاب؛ فالماشـطة تنـصّ العروس فتقعدهـا على المنصّة، وهـي تنـصّ عليهـا أي ترفعهـا، ونـصّ فـلانٌ سيّداً كنصّ ونصصتُ الرّجل إذا أخفيتـه من المسألة ورفعته إلى حـدّ مـا عنـده من العـلم حتى استخرجته، وبلـغ الشّيء نصّـه أي منتهـاه.[2]

وقـد جاء في القاموس المحيـط للفيروز آبـادي جملـة مـن التّعريفـات لمفهـوم النّص، ومنـه " نـصّ الحـديث رفعــه، وناقتــه اسـتخرج أقصـى مـا عندهــا في السّير، والشّيء حرّكـه، ومنـه فلانٌ ينـصّ أنفـه غضبا، وهــو نصـاص الأنـف والمتاع ، جعـل بعضــه فـوق بعـض، وفلانـا، استقصـى مسألتــه عـن الشّـيء، والعروس، أقعدهـا على المنصّة بالكسر، وهـي ما تُرفع عليـه فانتصّت، والشّيء أظهـره، والشّواء ينصّ نصيصـاً، صوّت علـى النّـار، والقـدر، غلَـتْ، والمَنصّـة بالفتح ، الجملة من نـصّ المتاع، والنّـص الإسنـاد إلى الرّئيس الأكبر والتّرقيـات، والتّعيين على شيء ما، وسيـرٌ نُـصٌّ ونصـيص: جــدّ رفيـع، وإذا بلــغ النّســاء نـصّ الحقاق فالعصّبـة أولى، أي بلغـن الغـاية التّي عقلـن فيها أو قَـدرن علـى الحِقـاق، وهــو الخصــام أو حَــوْقٌ فـيهنّ، فقـال كـلّ مـن الأوليـاء أنـا أحـقّ أو استعـارة حقاق الإبل، أي انتهـى صغرهنّ، ونصيص القـوم، عـددهم، والنّصّــة العصفورة، وبالضمّ الخصلة من الشّعر، أو الشّعـر الّذي يقـع على وجههـا مـن مقدّم رأسهـا، وحيّــة نصنــاص أي كـثيرة الحركـة، ونصـص غريمـه، ونـاصه، استقصى عليـه وناقشه، ونصنصـه ، حركة وقلقلـة، والبعيـر ، أثبتت ركبتيـه في الأرض وتحرّكت للنّهوض" .[3]

نخلص من هذه التعريفات إلى دلالة مركزيّة تكاد تحظى بالإجماع والاتّفاق، وهي الظهور والاكتمال والغاية، وهي لا تختلف كثيراً مع المفهوم السّائد للنّص في الأوساط النّقديّة للدّراسات الحديثة والمعاصرة، إلاّ أنّ التمعّن في هذه الدّلالات يبيّن أنّ مفهوم النّص يشير إلى الدّلالة المركزيّة للّفظ، وما به من ظهور واكتمال، وليس إلى تلك المزايا المتعلّقة بالجمال والفنّ، وهذا ما سنحاول التعرض له من خلال هذا المفهوم الاصطلاحي للنص.

ب-النّص اصطلاحا :

إنّ مجال استخدام لفظ النّص في اللغة لا يعرف الحدود، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بمسألة الاصطلاح، فالنّص في علم الحديث هو التوثيق والتّعيين، والنّص عند الفقهاء والمفسّرين، نصّ القرآن الكريم، ولذلك يُقال لا اجتهاد مع وجود النّص، أمّا عند الحقوقيّين وعلماء القانون، فالنّص هو المرجع والمسند الّذي وضعه المشرّع للفصل في المنازعات، ومختلف التّنظيمات والتّشريعات المعمول بها، بهدف ضبط النّشاطات والمعاملات.

أمّا فيما يتعلّق بالطرح الأدبيّ، فهو الّذي يعنينا بشكل كبير في هذا الباب، وخاصّة ما يهتمّ أكثر بالمجالات الإجرائيّة في الممارسة النّقديّة، عندما يتعلّق الأمر بالتّعامل مع النّص الإبداعيّ تحديدا، وما يتضمّنه من تعدّد قرائيّ وتنوّع دلاليّ، يقول خليل أحمد في كتابه معجم المصطلحات اللّغويّة في تعريفه للنّص، بأنّه " يعني في العربيّة الرّفع البالغ، ومنه منصّة العروس، والنّص كلام مفهوم المعنى... وهو النّسج أي الكتابة الأصليّة الصّحيحة، المنسوجة على منوالها الفريد... والنّص المدوّنة، الكتاب في الفئة الأولى، غير المترجم، قرأت فلانا في نصّه، أي في أصله الموضوع، والنّص كلّ مدوّنة مخطوطة أو مطبوعة ".[4]

ولذلك فالنّص هو ما يكتبه الكاتب أو يقوله، ثمّ يُدوّن ليُقرأ بغضّ النّظر عن الكيفيّة الّتي تتمّ بها العمليّة التواصليّة، إلاّ أنّ المؤكّد هو المحافظة على المضمون الدّاخليّ الّذي يقوم على أساسه النّص، والّذي يُشكّل كيانه ووجوده، فيميّزه ويضمن له التفرّد والخصوصيّة، وهذا لا يعني أنّ النّصوص لا تتقاطع فيما بينها، بل هناك ما يُعرف بالتّناص

الّذي أصبح يلمّ شمل النّصوص، وتبقى اللّغة وحدها هي العنصر الّذي يُشكّل الاختلاف والتمايز.[5]

عرف العرب القدامى علم النّص، وتحدّثوا فيه ونظّروا له، والحقيقة أنّ هذا العلم لم يكن مقصودا لذاته، وإنّما أملته مقاصد أخرى، شكّلت الشّغل الشّاغل لهؤلاء العلماء، وعلى رأسها الدّراسات المتعلّقة بفهم القرآن ، واستنباط أحكامه من جهة، ومحاولة إيجاد قواعد وضوابط من شأنها أن تضمن للّغة العربيّة بقاءها ونقاءها، والّتي هي لغة القرآن قبل كلّ شيء.من جهة أخرى، فقد اختلف هؤلاء العلماء وتباينت آراؤهم فيما يتعلّق بمسألة إعجاز القرآن، بداية من أبي بكر الباقلاني (ت 403 هـ)، الّذي يرى أنّ القرآن نظام لغويّ يقوم " على تصرّف وجوهه وتبايّن مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومُباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به ويتميّز في تصرّفه من أساليب الكلام المعتاد. "[6]

أمّا عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ) المعروف بنظريّة النّظم، والتّي تقوم أساسا على أنّ المزيّة في إعجاز القرآن لا تكمن في بلاغته أو ألفاظه أو معانيه، إنّما تكمن في نظمه، وهو أوّل من دعا إلى القراءة الشّاملة الّتي تُعدّ الكفيلة للوقوف على أسرار النّظم القرآنيّ، حيث يرى أنّ الإعجاز " لا يكمن في الكلمات المفردة في جمال حروفها وأصواتها، ولا في معاني الكلمات المفردة التي هي لها بوضع اللغة، ولا في ترتيب الحركات والسّكنات، ولا في المقاطع والفواصل، وإنّما تكمن هذه الخصائص في النّظم والتّأليف اللّذين يقتضيان الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز"[7]

أمّا الدّراسات العربيّة الحديثة في هذا المجال، فلا تكاد تعدّ أو تحصى، لا سيّما وأن المدّ الغربيّ في مختلف المجالات لا ينتهي. واعتباراً من مفاهيم متعدّدة، وجد العلماء العرب أنفسهم وجها لوجه مع هذا الواقع الّذي لا يترك لهم الخيرة من أمرهم، بل يفسح المجال واسعا أمامهم للتلاقح والتّبادل. والحقيقة أنّ التطوّر العلميّ الّذي شهده العالم بداية من القرن الثامن عشر، قد نال منه النّقد والأدب قسطا كبيراً من التّطوّر والازدهار، وخاصّة في جنس الرّواية، الّتي يُجمع أغلب المنظّرين والمؤرّخين أنّها ذات منشأ غربيّ محض، ممّا أوجب اعتماد المعايير والأسس الغربيّة، دون إهمال الجهود الطيّبة للعلماء العرب القدامى، ومن النقاد والمنظرين العرب المعاصرين في هذا

الشّأن نذكرعبد اللـه الغذامي وصلاح فضل ومحمد مفتاح وعبـد الملـك مرتـاض وغيرهـم كثير.

يعـرّف عبـد الله الغـذامي الـنّص بأنّــه " بنيـة لغــويّة مفتوحـة البـداية ومغلقة النّهاية .. ويأتي ليتـداخل مع سيـاق سبقه في الوجود، وهـو بنية شموليّـة لِبُنـى داخليّة : من الحرف إلى الكلمة إلى الجملـة إلى السّيــاق إلى الـنّص، ثـمّ إلى النّصوص الأخرى ."[8]

أمّا محمد مفتـاح، فيذهب إلى أبعـد مـن هــذا حينمـا يـترك البـاب مفتوحـا على مصراعيه للقراءة والتّـأويل، قائلا إنّ " النّـص مدونــة، حـدث كلامـيّ ذي وظائف متعدّدة."[9] فالنّص عنده كـلام مكتـوب قابـل للقـراءة، وينفـي مختلـف الصــور والأشكـــال الأخــرى، كالرّســم أو الـرّقص أو التمثيـل أو غيرهــا مــن الأجنـاس والفنون التّعبيريّـة الأخرى، أمّـا لفظة "حـدث" فتـدلّ على الواحديّة الوجوديّـة الّـتي تتفــرّد بالزّمــن والمكــان الثابتيــن والمعروفيــن مــن النّــاحية التاريخيّة الواقعيّة، أمّـا عبارة "ذي وظـائف متعــدّدة " فالكــلام عنهـا لا يعـرف الحدود، باعتبـار أنّ القـراءة تتجدّد وتتغيّــر عنـد كــلّ فعــل قرائـيّ جديــد، أو عنـد تجـدّد الأدوات الإجرائيــة وتنوعهـا، ولـذلك فالنّصــوص الخالـدة الّـتي يملـك أصحابهـا القدرات الفرديّـة الـمتعلّقة بالمكاسب الذهنيّة المتنوّعـة، توفرت لـديها هذه المقومات التي أوجدت هذه الوظائف المتعددة.

ونخلـص في الأخيــر، انطلاقــا مـن هــذه التّعريفـات وغيرهـا أنّ الـنّص مفهوم فلسفيٌّ يحمل خطابـا أو جملـة من الخطابات، تختزلهـا حروفــه وألفــاظه وتراكيبـه تبعـاً لهندسـة تصميمه من النّاحيتين الظاهرة والمتوارية، والّتي تبقــى حمولاتها الدّلاليّـة متوقّفـة على براعـة الكاتب وتميّز القـارئ.

الهوامش والإحالات:

1) ينظر ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين، لسان العرب ج 4، ط1، مادة (نصص)،دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت) ص684.
2) ينظر الزمخشريّ ،أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر ، الكشّــاف ، مـادة (نصص) ج 3 ، دار المعـارف ، القاهـرة ، مصـر، 1997 ، ص 514.
3) الفيروز آباديأبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي ، القاموس المحيط ، دار إحياء التراث العربي، ج1، مادة (نص)، بيروت، لبنـان ، 1997،ص 858.

4) خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربيّة، دار الفكر اللبناني، ط 1،بيروت، لبنان، 1995، ص 136.

5) ينظر، منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط 1990، دمشق، سوريا، ص202 وما بعدها.

6) الباقلاني أبو بكر، إعجاز القرآن، تح السيّد أحمد صقر، دار المعارف، ط 3 ، القاهرة ، مصر، 1971، ص 35

7) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، د ط بيروت لبنان 1981، ص300.

8) الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط 1، جدّة، السعودية ، 1995، ص90.

9) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشّعريّ ، استراتيجيّة التّناص، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص120.

أفق التوقع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي

أ.ابن عيين عبد الله/ طالب دكتوراه – تلمسان

ملخص:

يمكن القول إن كثيرا من النظريات الحديثة والتطبيقات النقدية نجد لها صورا في نقدنا القديم؛ من ذلك مثلا أن عمود الشعر هو بمثابة أفق انتظار في نظرية التلقي المعاصرة إلا أنه أفق انتظار ضيق إن صح التعبير، لأن فيه معيارية بحتة يقف عليها الملقي والمتلقي معا.

في هذا المجال يحاول هذا المقال أن يتتبع أبا علي المرزوقي في عرضه عمود الشعر، بغرض إيجاد قاسم مشترك بينه وبين مقولة أفق التوقع في نظرية التلقي.

Résumé

On peut dire que la plupart des théories et applications de la critique littéraire moderne retrouvent leurs exemples dans la critique ancienne; Par exemple, *Amoud Achiir* est comme l’horizon d'attente en théorie de réception contemporaine, mais d’une façon étroite, pour ainsi dire.

Dans cette optique, le présent article tente à retracer Abou Ali Marzouki dans son *Amoud Achiir*, afin de trouver un dénominateur commun entre cette option et l’argument de l'horizon d'attente en théorie de réception.

OOO

مقدمة:

قامت نظرية التلقي بزعامة هانز روبرت ياوس[1] على عدة مرتكزات، لا يكاد يستغني واحد منها عن الآخر، إلا أن النقاد يرون أن أهم مرتكز تقوم عليه النظرية هو أفق التوقع، الذي يلعب "دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياوس وهو يعد من منظور ياوس نفسه بمثابة الركيزة المنهجية لنظرية التلقي"[2]، وهو عبارة عن جملة من الاستعدادات يتسلح بها المتلقي ليواجه بها نصا ما، أي أن المواجهة تتم وفق "المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في

زمن ما، يمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف وتعريفات الفن(مثل الذوق)، أو الشفرات الأخلاقية السائدة"[3].

هذا الأفق الذي يمتلكه المتلقي هو الوحيد الذي يكفل له تلقي النصوص وتأويلها وملء فراغاتها وما تركه الملقي من تيمات، فيتسنى له بذلك المساهمة في إكمال النصوص وصياغة المعاني واستكمالها، وفي هذا يقول الدكتور محمود عباس عبد الواحد: "عندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض أو بقع إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى"[4].

وقد طالب النقد العربي القديم طيلة سنوات الملقي بمراعاة أفق الانتظار لدى المتلقي واكتملت هذه المطالبة على يد المرزوقي (ت421هـ)، باستنباطه عمود الشعر وفي هذا قال:"... فإنْ كَانَ الأمْرُ علَى هذَا، فالوَاجِبُ أنْ يُتَبيَّنَ مَا هُو عمُودُ الشِّعرِ المعْرُوفُ عندَ العَربِ، ليتَميَّزَ تَليدُ الصّنعَةِ من الطَّريفِ، وقديم نِظَام القَريضِ من الحديثِ، ولتُعْرفَ مواطِئُ أقدَامِ المخْتَارينَ فيما اختَارُوهُ، ومراسِمُ إقدام المزيِّفين على ما زيَّفُوهُ، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المصْنُوعِ والمطبُوعِ، وفَضيلَةُ الأتِيِّ السَّمْحِ على الأَبِيِّ الصَّعْبِ فنَقُولُ وباللهِ التَّوفيق: إنَّهم كانُوا يحاولُونَ شَرَفَ المَعنَى وَصِحَّتَهُ، وَجزَالَةَ اللَّفظِ وَاستِقَامَتَهُ، والإِصَابَةَ فِي الوَصْفِ، ومِنْ اجْتِمَاعِ هذِهِ الأسبَابِ الثَّلاثةِ كَثُرَت سَوَائِرُ الأمْثَالَ، وَشوَارِدُ الأَبيَاتِ، وَالْمُقَارَبَةَ فِي التَّشْبِيهِ، والْتِحَامَ أَجْزَاء النَّظْمِ والْتِئَامَهَا على تَخَيُّرٍ مِنْ لَذِيذِ الوَزْنِ، ومُنَاسَبَةَ الْمُسْتَعَارِ مِنْهُ لِلمُسْتَعَارِ لَه، وَمُشَاكَلَةَ اللَّفْظِ لِلمَعْنَى، وَشِدَّةُ اقْتِضَائِهِمَا لِلْقَافِيَةِ حَتَّى لاَ مُنَافَرَة بَينَهُمَا، هذه سَبْعَةُ أبْوابٍ هي عمُودُ الشِّعرِ ولكُلِّ بابٍ منها مِعيَارٌ"[5].

هذا العمود يقابل- بما لايقبل الشك- أفق الانتظار الذي نادت به النظرية الألمانية، أفق انتظار يتسلح به الملقي والمتلقي معا، مع اختلاف بيّن بينها في طريقة الاستعمال، فالملقي يراعي أفق الانتظار لأنه لا يملك "الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع إلى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة، يشكّل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن هي خبرات قراء تجمعت على مدى العصور، وأصبحت دلائل وإمارات تسكن مخيلة الشاعر دون أن يستطيع إهمالها. فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على الشاعر أن يلتزم بها، وهي واحدة من جملة

مواضعات تضمن سلامة النص الأدبي"[6]، وهذا من أجل إثارة المتلقي والسعي إلى مفاجأته وإحداث الشعور بالخيبة لديه وذلك بخرق الأفق المألوف وخلق أفق جديد[7].

أما المتلقي فيمتلك هذا الأفق حتى يؤول ويملأ الفراغات التي تُترك، وحتى يعرف نوعية الإبداع الملقى إليه؛ أهو مألوف متوقع أم غريب مفاجئ ثار به الملقي على تلك الاستعدادات التي تشكل أفق التوقع؟ وهل كانت هناك متعة فنية[8] في الحالتين؟ أم فيه إضافة وتوسع أفق توقع؟ وفي هذا يقول أحد النقاد: " إن أفق التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة، يلتقي بالنص الجديد الذي يقرؤه، وحينئذ فتوقعاته تكون تنويعا إلى ما سبق أو تصحيحا له أو تبديلا كاملا أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد"[9].

إذاً أفق الانتظار في النقد العربي القديم يمثله عمود الشعر بمقاييسه السبعة على أن كل مقياس يمثل أفق انتظار خاص به، بمعنى أن العمود أفق انتظار كلّي أما المقياس الواحد فأفق انتظار جزئي، ومن ثم فأول أفق صغير متفرع عن الأفق الكبير هو شرف المعنى وصحته، وفيه يقول المرزوقي: "فعيارُ المعْنَى أنْ يُعْرَضَ على العقْلِ الصَّحيحِ، والفهْمِ الثَّاقِبِ، فإذَا انعطَفَ عليهِ جَنْبَتَا القبُولِ والاصطِفَاءِ مُسْتأْنِسًا بِقَرَائِنِهِ خرَجَ وافياً، وإلاَّ اِنْتَقَصَ بمقدَارِ شَوْبِهِ وَوَحْشَتِهِ..."[10].

إن المرزوقي يريد بهذا أن المعنى يجب أن يوسم بالسمو وذلك بالجنوح إلى الابتكار والجدة والاختلاف عن المعهود والمتداول، أي أن الملقي مجبر على خرق أفقِ توقعٍ يُعرف بشرف المعنى وصحته، وذلك بتجنب المبتذل المألوف الذي فهمه العقل ولا حاجة له لأنْ يُعرض عليه، لأنه سيكون ممجوجا مرذولا من المتلقي، فما يعرض على هذا العقل وجب فيه شيء من الإغراب والإغراق والمخالفة للمعهود، وفي هذا يقول إدريس بلمليح:" ومعناه أن المجال الدلالي للشعر لا يمكن أن يكون ذا محتوى مبتذل، يلامس سمات الحياة اليومية ويهتم بجزئياتها الرتيبة، بل لا بد من أن يكون محتوى الرسالة الشعرية تركيبا لدلالات جزئية لا نعهدها في تواصلنا العادي، ولكنها بالرغم من ذلك دلالات صحيحة، يقبلها العقل والفهم وينعطفان عليها، ثم يجدان لها قرائن من جنسها"[11].

والأفق الثاني يتمثل في جزالة اللفظ واستقامته وعياره "الطَّبعُ والرِّوايةُ والاسْتِعْمَالُ، فما سَلِمَ مِمَّا يُهَجِّنُهُ عند العرضِ عليها فهُو المختَارُ

المستقِيمُ، وهذا فِي مفردَاتِهِ وجملتِهِ مُرَاعًى، لأنَّ اللَّفظةَ تُسْتَكرَمُ بانفرادِهَا، فإذا ضَامَّهَا مَا لاَ يُوافِقُها عادَت الجملةُ هَجِينًا"[12]، فالمتلقي ينتظر لفظا فصيحا متداولا، لا هجنة فيه، على أن يكون في توافق مع نظيره من الألفاظ في التركيب فيُؤدى المعنى على أحسن وجه، لأن هذا التوافق هو أفق توقع للمتلقي، أما اللفظة المفردة فالعربي قديما كان يملكها، وحتى المرزوقي أكد على أن اللفظة بانفرادها مستكرمة، ونبه إلى أن التوافق هو ما يصبو إليه المتلقي كأفق توقع وكلما حرص الملقي عليه كانت الإثارة، وكان التعديل في أفق الانتظار، وإن لم يُراع هذا لن يفيد المعنى الجيد في لفظ غير منسجم، كما أن "شرط الملاءمة أو مقياسها الطبع والرواية والاستعمال. أي أن تكون ملاءمة عفوية، غير منافرة لمعجم اللغة المتواترة واستعمالاتها العادية فيقتضي ذلك إخضاع هذه اللغة بوحداتها ونظامها التركيبي إخضاعا تاما لنظام الشعر"[13].

أما ثالث أفق جزئي فهو الإصابة في الوصف وفيه قال المرزوقي: "وعيارُ الإصَابةِ فِي الوصْفِ الذّكاءُ وحسْنُ التَّمييزِ فما وَجَدَاه صادقاً فِي العُلُوقِ، مُمَازِجاً فِي اللُّصُوق، ويتعسَّرُ الخرُوجُ عنه، والتّبرُّؤُ منه، فذَاكَ سِيمَاءُ الإصَابَةِ فيه، ويُروى عنْ عمرَ رضيَ اللهُ عنه أنَّه قال فِي زُهيرٍ: كانَ لاَ يمدَحُ الرَّجلَ إلاَّ بما يكونُ للرِّجَالِ. فتأمّلْ هذا الكَلامَ فإنَّ تفسِيرَهُ ما ذكرْنَاهُ"[14].

والمقصود بهذا تجنب الابتذال قدر الإمكان لأنه أفق توقع معهود لا يثير المتلقي، أي أن الملقي مجبر على خرق المعهود دون أن يخرج عن سنة العرب في الوصف، لأن هذا كما قلنا إخلال بالنظام كله من منطلق عمود الشعر، ومن ثم فالملقي لن يتأتى له ذلك إلا بوصف "البديل التخيلي وصفا مقنعا إلى الحد الذي يعتقد معه المتلقي أنه واقع بالرغم من كونه في بعض الحالات – إن لم نقل في أكثرها- مستحيلا"[15].

ويرى محمد المبارك أن مقياس الإصابة في الوصف أفق انتظار خاص بالملقي أكثر من المتلقي، إذ هو المطالب بالذكاء وسرعة لقف التصورات الذهنية الواردة علية عند خوضه غمار العملية الإبداعية، كما أنه مجبر على حسن التمييز إلى جانب ذكائه وذلك في اختيار اللفظ المناسب، أي أن أفق الانتظار الخاص باللفظ بدوره تابع للملقي، أما عيار المعنى فالمبارك يرى أنه خاص بالمتلقي، فهو من يستخدم عقله الصحيح وفهمه الثاقب – أي ذوقه

حسب المبارك- للتأمل والفحص واستقبال المعنى ليعرض على أفق التوقع فيكون التأثر أو عدمه[16].

ثم كان الحديث عن مقاربة التشبيه وفيه قيل: "وعيارُ المقاربَةِ في التَّشبيهِ الفطنَةُ وحُسنُ التَّقديرِ، فأصدَقُهُ ما لا يَنتَقِضُ عند العكسِ، وأحسَنُه ما أُوقِعَ بينَ شيئَيْنِ اشتراكَهُمَا في الصِّفاتِ أكثَرَ من انفرادِهِمَا، ليَبِينَ وَجْهُ التَّشبيه بلا كُلْفَةٍ، إلاَّ أنْ يكُونَ المطلُوبُ من التَّشبيهِ أشهَرَ صفاتِ المشَبَّهِ به وأملَكَها له، لأنَّه حينئذٍ يدلُّ على نفْسِهِ ويحميهِ من الغمُوضِ والالتباسِ"[17].

والمعروف عن العرب أنهم أكثروا من التشبيه وتفننوا فيه إلى أبعد الحدود، والمرزوقي يرى أن هذه المقاربة أفق انتظار يجب أن يراعى بدوره لتتكامل عناصر العمود، وتتم العملية الإبداعية، أو قل أفق الانتظار الكلي، ولن يتأتى هذا إلا إذا وُفق التشبيهُ إلى تخيل "علاقات لا وجود لها في الأصل والتحقق، وهي علاقات تحدد أداة إدراكها والتفاعل معها في الفطنة وحسن التقدير لا في التصديق والتحقيق"[18].

ثم ينادي المرزوقي بحتمية توفير أفق انتظار مكمل لما سبق، حتى يحصل للمتلقي القبول واللذة ، ويكون هذا -حسبه- بضرورة التحام الأجزاء، وقد قال فيه: "وعيارُ التحَامِ أجزَاءِ النَّظمِ والتئامِهِ على تخَيُّرٍ منْ لذِيذِ الوزْنِ، الطَّبعُ واللِّسانُ فما لم يتغيَّرُ الطَّبعُ بأبنيتِهِ وعقودِهِ، ولم يتحبَّسْ اللِّسانُ في فصولِهِ ووصولِهِ، بل استْمرّا فيه واستسْهَلاَهُ، بلا مَلاَلٍ ولا كلالٍ، فذاك يوشِكُ أن تكُونَ القصيدَةُ منه كالبيْتِ، والبيْتُ كالكلمَةِ تَسَالُماً لأجزائِهِ وتَقَارُناً"[19].

وهذا الطرح هو ما يعرف بالوحدة الفنية، والتي تتآلف فيها جميع عناصر القصيدة، حتى يكون الشعر سلسا على اللسان، ويبعث الأريحية والمتعة الفنية المرجوة من النظم، وهذا بدوره أفق ينتظره المتلقي بمعنى "أن الوقع المتولد عن انعكاس مكونات الوزن في مكونات اللغة وقع إيقاعي يظهر في المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، ويتجه اتجاهين اثنين، أفقي وعمودي، ولذلك فهو وقع نص إذا صح هذا التعبير"[20].

والأفق السادس هو مُنَاسَبَةَ المُسْتَعَارِ مِنْهُ لِلمُسْتَعَارِ لَه وعيار هذه الاستعارة "الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار له لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"[21]. في أفق الانتظار هذا يبدع الملقي تشبيها فيه التناسب والتقارب بين المشبه والمشبه به، وذلك بتأويله لمظاهر العالم من

حوله، واضعا في حسبانه "أن هذا التأويل تأويل تناسي ولذلك فإن وقعه لا بد من أن يكون هو أيضا وقعا تأويليا وتناسبيا، تنبثق عنه ردود أفعال متعددة لا مجال فيها إلى العقل والمنطق والقياس"[22]. فإن كان الأمر على هاته الحال فإن أفق التوقع قد تحقق، بل تحققه هذا فيه تعديل وخرق لما عهد المتلقي.

وآخر أفق جزئي هو مشاكلة اللفظ للمعنى وعن هذا قال المرزوقي: "وعيارُ مشاكلَةِ اللَّفظِ للمعنَى، وشِدَّةِ اقتضائِهِمَا للقافيةِ حتَّى لا مُنَافَرَة بينَهُمَا، طولُ الدُّربةِ ودوامُ المدارسَةِ فإذا حكَمَا بِحُسنِ التِبَاسِ بعضِهِمَا ببعضٍ، لا جَفَاءَ في خلالِهَا ولاَ نُبُوّ ولا زيادَةَ فيها ولا قصُورَ وكان اللَّفظُ مَقسُوماً على رُتَبِ المعانِي، قد جعلَ الأَخَصُّ لِلأَخَصِّ، والأَخَسُّ لِلأَخَسِّ فهو البريءُ من العَيْبِ، وأمَّا القافيةُ فيجبُ أن تكونَ كالموعُودِ به المنتَظَرِ يتَشوَّفُها المعنى بحقِّه، واللَّفظُ بِقِسْطِهِ، وإلا كانت قَلِقَةً في مَقَرِّهَا مُجْتَلَبَةً لِمُسْتَغْنٍ عنها"[23].

ما ينتظره المتلقي في هذا الباب أن تكون المشاكلة بينهما تامة ولا تستغني عن تلاؤم مع القافية، ويتأتى هذا بالدربة والمدارسة والاطلاع على جل النصوص الشعرية، إذ بهذا لا بغيره يتمكن كل من الملقي والمتلقي من الانتقال من لغة التواصل اليومي إلى لغة التواصل الشعري، فالملقي مجبر على توفير الانسجام بين مستوى المحتوى ومستوى العبارة حتى تكون الفعالية، ويتحقق أفق الانتظار الذي يرجوه المتلقي[24].

وتجدر الإشارة إلى أن الآفاق الثلاثة الأولى (شَرَفَ المَعنَى وَصحَّتَهُ، وَجزَالَة اللَّفظِ وَاستِقَامَتَهُ، والإِصَابَةَ في الوَصْفِ)، هي آفاق رئيسية أما الآفاق المتبقية فثانوية، لهذا نجد المرزوقي يشير إلى أن العرب كدّت وحاولت جادة تحقيق هذه الآفاق الثلاثة، كما أن لا أحد ينكر أن تحقيقها يؤدي بالضرورة إلى بناء الآفاق المتبقية وتحققها، فتكون المتعة الفنية وذلك بالخروقات المتعددة للأفق الكلي.

بقي أن أقول إن عمود الشعر هو بمثابة أفق انتظار في نظرية التلقي المعاصرة إلا أنه أفق انتظار ضيق إن صح التعبير، لأن فيه معيارية بحتة يقف عليها الملقي والمتلقي معا، ومفهوم الأفق بهذا الطرح كان في السنوات الأولى للتلقي، فياوس عدل مفهوم التلقي فيما بعد ليتناسب مع ما كان يرمي إليه من ضرورة إعادة كتابة تاريخ الأدب وفق الآفاق المتعددة عبر الزمن وما صحب ذلك من خروقات وتعديلات غيرت من الأجناس الأدبية عبر العصور.

أضف إلى هذا "أن خرق الأفق أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء"[25]. هذا ينطبق على العمود لأن فيه دعوة لالتزام السنة العربية التي تمسك بها العرب قرونا، والخارج عن هذه السنة هو بالضرورة مخالف لأفق التوقع جملة وتفصيلا.

هوامش:

[1])- ينظر نظرية الاستقبال مقدمة نقدية: روبرت سي هول- ترجمة رعد عبد الجليل جواد- دار لحوار للنشر والتوزيع سوراط1 -1992- ص 71 ، وقراءة النص وجماليات التلقي: محمود عباس عبد الواحد- دار الفكر العربي مصر – ط1- 1996ص27.

[2])- المقامات والتلقي: نادر كاظم- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت- ط1- 2033- ص33.

[3])- قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر: حسن البنا – الأمل للطباعة والنشر- ط1- 2008- ص28، وينظر نظرية استقبال: ص77.

[4])- قراءة النص وجماليات التلقي:ص23

[5])- شرح ديوان الحماسة:أبو علي المرزوقي- ت: أحمد أمين وعبد السّلام هارون- دار الجيل- بيروت- ط1- 1991- ص07.

[6])- استقبال النص عند العرب: محمد المبارك- المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع-ط1- 1999- ص 200.

[7])- ينظر مجلة قراءات:مقال بعنوان أفق التوقع عند ياوس بين الجمالية والتاريخ- للدكتور خير الدين دعيش العدد1 -2009-ص79.

[8])- ينظر قراءة النص وجماليات التلقي: ص26.

[9])- مجلة علامات في النقد: مقال بعنوان النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع: السيد إبراهيم-مج 8- ج32- ماي 1999-النادي الثقافي – جدة- ص169.

[10])- شرح ديوان الحماسة: ص 9.

[11])- المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: إدريس بلمليح -مطبعة النجاح الجديدة- الرباط-ط1-1995- ص 446.

[12])- شرح الحماسة: ص09.

[13])- المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام:ص448.

[14])- شرح الحماسة: ص9.

[15])- المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص450.

[16])- ينظر استقبال النص عند العرب: ص185، المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص451.

[17])- شرح الحماسة: ص9.

[18])- المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص453.

[19])- شرح الحماسة: ص10.

[20])- المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص454.

[21])- شرح الحماسة: ص11 .

[22])- المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص456.

[23])- شرح الحماسة: ص11.

[24])- ينظر المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص459.

[25])- المقامات والتلقي: ص36.

التلقي والتأويل في النقد العربي المعاصر

أ. بن زحاف يوسف/المركز الجامعي - غليزان

ملخص:
يفتح التأويل بوصفه عملا نقديا الباب أمام الباحثين ليتناولوا النصوص من أي زاوية شاءوا، فالحرية تبقى أساس العملية كلها، وعلى الرغم من الاضطراب الحاصل على مستوى الممارسة التأويلية في نقدنا العربي، إلا أننا لا يمكن أن ننكر أن التأويل قد ساهم في توليد الأفكار العظيمة والرؤى الرائدة؛ في هذا الإطار يدور هذا المقال.

Résumé
Cet article veut démontrer comment l'interprétation, comme un outil critique ouvert, le domaine aux chercheurs pour étudier des textes suivant n'importe quelle approche. La liberté reste la base de tout le processus, et malgré les turbulences au niveau de la pratique interprétative dans la critique arabe, on ne peut pas nier que l'interprétation a contribué à la production de grandes idées et importantes visions.

OOO

هناك فوضى في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر؛ فإذا كان الدور الأساس للباحث هو السعي وراء الأفكار يقنصها ويرتبها وينظمها وينسقها في شكل متكامل بحيث يجعل المقدمات تؤدي طبيعيا إلى نتائجها، فلقد أضيف إليه عبء آخر، هو إيجاد الصيغ اللفظية والمصطلحات الفنية التي تناسب هذه الأفكار، وتكون لها القدرة على عرضها دون قصور أو تشويه.

ولا ينبو مصطلح التأويل عن هذا المأزق؛ ففي الوقت الذي يميل البعض إلى استعماله بهذه الصيغة المجردة، يميل البعض الآخر إلى استعمال مصطلح التأويلية، ويميل البعض إلى استعمال مصطلح الهرمنوطيقا، وآخرون يفضلون مصطلح القراءة، وغيرهم يفضل مصطلح التلقي... إلخ.

والحقيقية أن هناك مصطلحات أخرى تدور في الفلك نفسه. ولئن كنا نتنزه عن سرد هذه المصطلحات جميعها، فذلك لأننا نريد أن ننزه القارئ

عن الاشتغال بالمصطلحات على حساب الأفكار والمعاني، سيما وأن هناك مثلا قديما يقول: لا مُشاحّة في المصطلح.

والمعضلة الأساس في هذا الحقل هي ضبط العلاقة بين المتلقي من جهة والرسالة الملفوظة إليه من جهة ثانية، والجو العام الذي ينظم الرسالة الملفوظة والمتلقي جميعا من جهة ثالثة.

فأنت تلاحظ إذن أن هناك ثلاثة متغيرات تحكم عملية التلقي والتأويل. وفي اعتقادي إن هذه المتغيرات الثلاثة هي المتغيرات الأسس، ولغيرنا أن يضيف إليها متغيرات أخرى، ولكننا نرجح أنه لا يفتأ يجدها متضمنة في إحدى تلك المتغيرات الأسس الثلاثة الكبرى التي أسلفنا الإشارة إليها.

ولكن ما يزيد هذه المعضلة تعقيدا أن هذه المتغيرات الثلاثة مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا عضويا، بحيث يستحيل أن يدرس أي متغير في معزل عن المتغيرات الأخرى، وإن الهفوة التي يهفوها بعض الباحثين هي الانكباب على حلقة من هذه الحلقات الثلاث وإغفال الحلقات الأخرى. إن دراسة أي حلقة على حدة لا يكون إلا من منطلقات إجرائية مؤقتة، يفرض على الباحث فرضا أن يختبر نتائجه بعدها في الإطار الشامل لهذه المتغيرات في مجموعها.

وعليه يكون التأويل طريقة أو منهجا للفهم والتفسير والتقويم الجمالي، وليس نظرية نقدية مرتبطة بنظرية فلسفية أو إيديولوجية أو موقف فكري فلسفي متكامل من العالم، إذ يمكن أن يمارس التأويل أفراد أو نقاد أو دارسون يلتزمون مشارب ومواقف فكرية متباينة، وكل منهم يمارس عملية تأويلية للنصوص بما ينسجم مع موقفه أو توجهه الفلسفي والإيديولوجي.

إن أهم ما يتسم به التأويل في طريقة بنائه أنه نتاج تأمل، وإن إخضاع نص ما لعملية تأويل يعني منحه قيمة فعلية مسبقة إذ لا يمكن تأويل نص سطحي. والتأويل طريقة أفضل للفهم لأنه لا يكتفي بحدود الرؤية السائحة على السطح بل يسعى، لكي يكون تأويلا، إلى الغوص في الأعماق وقراءة ما يختبئ في ظلال الكلمات وما بين السطور وفي الفجوات المتروكة موضوعيا في أي نص أدبي[1].

وعلى هذا الأساس يكون من حق الباحثين أن يتناولوا من أي زاوية شاءوا أي موضوع شاءوا، فالحرية تبقى أساس العملية كلها، وفي أحضانها

يمكن أن تولد الأفكار العظيمة والرؤى الرائدة، لا تستثنى من ذلك النصوص القديمة التي تحاول أن تضفي على نفسها قداسة وهمية تستمدها من قدمها وعتاقتها، ولا النصوص المعاصرة التي تحاول أن تتعالى على النقد بحجة الريادة وأنها سابقة لعصرها، وأن النقد لم يؤت من الوسائل التي تمكنه من فك ألغازها، إذ هي فوق النقد وفوق النظريات النقدية وفوق النقاد أنفسهم.

في أحضان هذه الحرية التي يشعر بها الباحث، والتي هي أساس نشاطه، يمكن أن نفهم العمل الذي قام به طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي، أو في دراسة أبي العلاء، ويمكن أن نفهم العمل الذي قام به العقاد في دراسة الصحابة في عبقرياته، أو نصر أبو زيد في دراسة ابن عربي. فهذه الأعمال جميعا، وهي على سبيل المثال، وهي أيضا ككل عمل أدبي أو نقدي آخر، هي التي تشكل في الأخير وعي مرحلة زمنية بعينها، ونحن عندما نتأملها لا نجدها سوى امتداد لوعي فترة زمنية أخرى في تلك الفترة ([2])، ربما لتماثل التحديات والهموم، وربما لاشتراك الذوق وتماثله، وربما لأن أحداث الزمان تبقى هي هي في جوهرها، ولكنها تعرض نفسها في صور وأشكال مختلفة؛ ألم يقل الشاعر العربي القديم : هل غادر الشعراء من متردم ؟، فهذا الشاعر يفشي سرا خطيرا في حرفته، وهو أن المعاني التي يتناولها الشعراء عادة هي هي، فليس من جديد تحت الشمس، ولكن العبقرية تنسب للشاعر لكيفية عرضها وكيفية صياغتها. وقد قال النقاد في بيت الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو .. مشل .. شلول .. شلشل .. شول

إن العبقرية هنا ليست في: معنى ما سنقول، ولكن في: كيف سنقول([3]).

يغدو التأويل الأدبي إذن أداة فعالة لأنه أسلوب في الفهم، ولأنه حق يمتلكه القارئ يتصرف فيه كيفما يشاء، وأولى منه الناقد، لأن الناقد هو في الأخير قارئ محترف، إلا أن الأمانة العلمية، والتي هي في جوهرها دافع أخلاقي، تفرض عليه أن يعرض بأمانة فضاء النص المقروء وتموجاته المتعددة، يعرض أسسه التي يتأسس عليها، ويعرض أهدافه التي يتوخاها، ويعرض فنياته المبتكرة وفنياته المقلدة، يعرض ما الذي يريد أن يقول وما الذي لا يريد أن يقول، وما الذي يحمله على أن لا يقول. إن النقد في الأخير هو عمل أدبي ثان([4]) أو هو خطاب على خطاب كما يقول النقاد المعاصرون.

تنبع مشكلة التأويل من مشكلة المواضعة، فلكي يقع الكلام دلالة، يجب أن يكون بين المتكلم والمتلقي سابق عهد بالمواضعات اللغوية المستعملة بينهما، فإذا حاد المتكلم عن هذه المواضعات قليلا أو كثيرا، زاد احتمال عدم استيعاب المتلقي لكل ما يقال، ووجد نفسه مجبرا على ملء الفراغ الذي يتركه المتكلم عمدا أو قصورا أو تحايلا.

إلا أن هناك نوعا آخر من الكلام تتضح فيه دلالات العبارات وهي أجزاء تفاريق، إلا أن الدلالات الكلية للكلام في مجمله قد تغيب عن المستقبل، لا بسبب انتفاء المواضعة بين المتكلم والمتلقي على مستوى المفردات أو الجمل، ولكن بسبب أن المتكلم يعمد إلى استعمال لغة مفتوحة تحتمل الكثير من المدلولات. وسواء كان هذا الاستعمال عن قصد أو غير قصد، فإن هذا هو الواقع الذي نلمسه في أي نشاط لغوي، وهنا تغدو العملية التأويلية نشاطا طبيعيا لدى المتلقي يحاول من خلالها القيام بإنتاج المعنى الذي يغلبه على ظنه أن المتلقي يريد إيصاله.

على أن هناك نشاطا تأويليا من نوع آخر. وربما كان هذا النشاط أكثر أهمية من الذي قبله، وهو النشاط التأويلي الذي تغيب فيه قصدية المتكلم. إن المتكلم هنا ينشئ النص، ولكنه لا ينشئه عن وعي تام، فيقف على كل جزء من جزئياته، وكل دلالة محتملة من دلالاته، إنه ينشئه لهدف معين ولا شك، ولكن هذا الإنشاء قد يحمل في طياته معاني لا يلتفت إليها المنشئ نفسه. إن العملية برمتها هنا أشبه ما تكون بمغامرات اللصوص، مع الفارق بين المثلين طبعا. إن اللص مع حرصه على عدم ترك أي نوع من أنواع الآثار التي قد تدينه عند القضاة، تفوته بعضها، وقد يجبر على ترك بعضها الآخر، قد تكون بصمات الأصابع وقد تكون مواضع الأرجل، وقد تكون أي نوع آخر من أنواع الآثار، وهذه في الحقيقة هي المادة الخصبة الممتازة التي يشتغل عليها المحقق حتى يصل إلى بعض النتائج غير المتوقعة.

لقد كان المتني يقول عن شعره : اسألوا عنه ابن جني فهو أدرى به مني، وهو محق في ذلك، فالقارئ يرى في أغلب الأحيان ما لا يراه المؤلف، وابن جني باعتباره قارئا محترفا ومسلحا بأسلحة المعرفة يستطيع أن يستخرج من شعر المتني ما لم يتوقعه المتني نفسه. إن العلاقة بين الشعر والشاعر هي علاقة حبل وإلقاء كما تحبل وتلد النساء، أما علاقة الناقد بالشعر فهي علاقة

معرفية فاحصة مستقصية، إنها علاقة الطبيب بالجسد الذي يعرف أنسجته وأعصابه أكثر مما يعرف صاحب الجسد نفسه.

وفي عصرنا هذا، وبعد ألف عام، قدم لنا طه حسين أبا العلاء كما لم يقدم هو نفسه إلى الناس، وكما لم يقدمه عصره([5])، ألم يقل عنه معاصروه ومن جاء بعدهم : كان أبو العلاء حمارا لا يفقه شيئا ؟. فالقضية إذن قضية رؤية متكاملة والتفات إلى ما لا يلتفت إليه الناس عادة، ومحاولة لاستنطاق المسكوت عنه، واستكناه ما ليس له قدرة على التبلور والظهور، لقد كان أدب أبي العلاء ولا شك قارسا كالليمون، وأضاف إليه طه حسين بعقله وبلطف تأويله قليلا من السكر، فإذا هو شراب سائغ للشاربين، متعة للذوق وحفظا للصحة العقلية والنفسية. بل إننا نعتقد أن طه حسين لم يضف إلى أدب أبي العلاء شيئا، وكل ما قام به هو إبراز ما كان خافيا من عقل أبي العلاء وحقيقة شعور أبي العلاء.

فالنص إذن قد لا تكون له أي قيمة في عصره حتى يصادف الناقد الذي يتعامل معه بطريقة فريدة، وينظر إليه بنظرة مغايرة فيقف على ما لم يقف عليه غيره. نقول إن الناقد هنا يمارس قراءة متكاملة، إنه يمارس نشاطا تأويليا ويقدم خطابا على خطاب.

وبقدر ما يكون النشاط التأويلي خصبا وذا فعالية كبيرة في بناء النص وبعث الحياة فيه، قد يكون في المقابل معول هدم خطير لا يدانيه في الضرر سوء النص نفسه أو قصوره عن الإبلاغ، ويكون ذلك عندما يمارس التأويل سلوكاته الابتزازية النفعية الضيقة([6]). وربما تعرض أروع نص في التاريخ لمثل هذا الابتزاز، وهو القرآن الكريم، وكانت أبشع صور الابتزاز هي صور الابتزاز الطائفي، على اختلاف مشاربها : المتكلمين والمتصوفة والمتحدثين والباطنيين وغيرهم([7]).

ويذهب بعض الباحثين إلى أن أخطر خطوة يقوم بها التأويل الابتزازي هو سلخ النص عن الجو العام الذي تشكل فيه ([8])، سواء أكان هذا الجو ثقافيا أم اجتماعيا، أو كيفما كان ذلك السياق الذي يؤطر الدلالة ويحددها، ويضبطها داخل سياج يصونها ويصون فاعليتها.

ولقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى مدى بعيد عندما اعتبر دراسة الشعر، وكيفيه تشكيله وتشكّله، مدخلا ضروريا لفهم العلاقات اللغوية التي

تحكم الخطاب القرآني وتؤدي إلى إنتاج الدلالة فيه، واعتبر التقصير في تحصيل العلم بالشعر، والتهاون في فهمه وتحليله وتذوقه، تقصيرا في حق الخطاب القرآني نفسه، وبخسا من قيمته ومنفذا خطيرا لسوء تأويله(9)، ذلك أننا " إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهياً إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر. وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان. ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصادّ عن ذلك صاداً عن أن تعرف حجة الله تعالى... ويصنع في الجملة صنيعاً يؤدي إلى أن يقل حفاظه والقائمون به والمقرئون له ... فمن حال بيننا وبين ما له كان حفظنا إياه، واجتهادنا في أن نؤديه ونرعاه، كان كمن رام أن ينسيناه جملة، ويذهبه من قلوبنا دفعة ... فسواء من منعك الشيء الذي ينتزع منه الشاهد والدليل، ومن منعك السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة، والاطلاع على تلك الشهادة ".

فهذه إذن، شهادة في غاية الخطورة، تدعو صراحة إلى ضرورة استصحاب كل الخطابات الموازية التي من شأنها أن تكون، في حالة تعالقها بالخطاب المستهدف، كالمرايا التي تتيح غلغلة النظر إلى بعض الزوايا التي لا يتيحها النظر المباشر، والذي لا يأخذ بعين الاعتبار بنية الكلام مجردا لوحده. فالسياق إذن، لا يعني عند العرب تلك القرائن اللغوية التي تتمظهر داخل النص فقط، ولكن أيضا كل الملابسات التي تلابس إنشاء النص من خارجه. وإن هذه الملابسات لهي من الأهمية بمكان بحيث أنها تعتبر دلالات قائمة بذاتها، وحتى أنها تغني عن اللغة في حد ذاتها كما يقول الجاحظ : " والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تنوب عن الخط "(10)، ويستشهد لذلك بقول الشاعر :

أشارت بطرف العين خيفة أهلها ... إشارة مذعور ولم تتكلم
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا ... وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

نفهم إذن من هذا الحديث للجاحظ أن المعنى لا يستنبط فقط من الوحدات اللسانية التي يتألف منها الخطاب، ولكن أيضا من كل الملابسات التي تلابسه من خارجه. وإحصاء هذه الملابسات وتوضيحها هو وظيفة الناقد

المتأول بامتياز. ولئن كان التأويل مظنة التزيد أو التحريف، فالقضية تبقى قضية ضمير، ولكن من حسن الحظ أن النشاط التأويلي باق أبدا، فتترادف الخطابات بعضها على بعض ويبقى القارئ في النهاية هو سيد الموقف على الإطلاق.

هوامش:

(1) د. صلاح صالح : مشكلات النقد التأويلي، بحث مقترح للمساهمة في مهرجان القرين الثقافي، الكويت، 2006.

(2) د. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء و بيروت، ط6، 2001، ص.149

3. د. منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1990، ص48.

(4) طه حسين : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط17، 2001، ص33.

(5) انظر في هذا الصدد : ذكرى أبي العلاء، وصوت أبي العلاء، ومع أبي العلاء في سجنه لطه حسين.

(6) انظر على سبيل المثال : حسين مروة : النزعات المادية في الإسلام، وعبد الرحمان الشرقاوي: محمد رسول الحرية، وعلي إمام المتقين.

(7) عبد الرحمان بدوي : مقالات الإسلاميين دار العلم للملايين، ط1، 1996، بيروت، ص751.

(8) نصر حامد أبو زيد : النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2006، ص91.

(9) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2001، ص24.

(10) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق المحامي فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968. ص55

الجسد في الأدب الشعبي الجزائري
إشكالية الترميز وآفاق التحرر

أ/ مَــرْزاقة عمراني/جامعة منتوري ـ قسنطينة

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى إبراز كيفية تناول الأدب الشعبي الجزائري للجسد بوصفه عاملا جنسيا، ويتوقف خاصة عند توظيفاته المتعددة في الخطاب الشعبي، وما يمكن أن ترمز إليه من دلالات تحاول الالتفاف على طبيعة المجتمع الجزائري المحافظة والمتكتمة في أمور العلاقة بين الرجل والمرأة، على غرار ما نجده في كل المجتمعات العربية والشرقية.

Résumé :

Cet article cherche à mettre en évidence comment la littérature populaire algérienne traite le corps humain comme un facteur sexuelle, surtout lorsqu'il est utilisé aux diverses connotations qui contournent la nature de la société algérienne conservatrice dans le discours populaire, notamment en ce qui concerne la relation entre les hommes et les femmes à l'instar de ce que nous trouvons dans les autres sociétés arabes et orientales.

OOO

توطئة

إن القول بهيمنة نموذج أخلاقي في الأدب الشعبي الجزائري قول لن يكون صائبا تماما، بالنظر إلى طبيعة هذا الأدب في حد ذاته كونه خطابا ينأى عن ساحة النقد في حرية تامة؛ إذ طالما حاول النقد أن يضع القواعد والقوانين، ويضيق الممارسة الإبداعية بجملة من الاشتراطات الفنية وغير الفنية التي تؤسس لفعل إنتاج " النموذج" خدمة لمصلحة أخرى قد لا تكون الأدبية أو الشعرية من ضمن مكوناتها.

الحب العذري في الأدب الشعبي :

إن مطلعا بسيطا على الأدب الشعبي في تجسداته الشعرية والحكائية قد تأخذه الدهشة من مضامين بعض النصوص الإباحية التي تصور واقعا ما بشكل حرفي وجريء. غير أن هذه الدهشة لابد لها أن تنضبط أو تتلاشى حين نعرف أن هذا الأدب هو صوت الشعوب في طبيعتها، وهو لا يسعى لأن يكون نموذجا لغويا وبلاغيا، بقدر ما يجتهد في الوصول إلى تصوير الحياة كما يراها الفرد العادي ويعيشها في بدائيته، ونحن لا نقصد بالبدائية هنا حالة التوحش واللاتحضر، إنما نعني بها حالة الارتهان إلى واقع معيش يعبر عنه بشكل فني أدبي، وهو واقع يشكل فيه الحب والعلاقة بين المرأة والرجل ركنا أساسا.

وقد لا يغيب عن أذهاننا، أنه حتى على مستوى الخطاب النقدي العربي، حين أسس ابن قتيبة نظريته في القصيدة العربية، جعل المقدمة الطللية موصولة بالنسيب، نظرا لقرب الغزل من النفوس ولأنه لا يخلو أن يكون أحد ضاربا فيه بسهم حلال أو حرام .

ما نلاحظه هو أن الأدب الشعبي سواء مرويا كان أم مكتوبا (نموذج ألف ليلة وليلة) يولي اهتماما واضحا ومقصودا للعلاقة بين المرأة والرجل. إن دراسة في هذه النقطة قد توصل إلى نتائج لا تخلو من الطرافة.

نذكر جميعا كيف مارست السلطة السياسية فعل الإبعاد والنفي وحتى القتل ضد الشعراء الذين "تجاسروا على الأعراض"، ونعرف مصير امرئ القيس الذي نفي عن مملكة أبيه، ومصير سحيم عبد بني الحسحاس الذي قتله عمر بن الخطاب لجراءته وتماديه في التغزل غزلا ماجنا في بنات ونساء المسلمين، وربما اختلفت الأسباب الحقيقية الواقفة وراء النفي والإبعاد، إذ أن السلطة السياسية قد لا تقف ضد الممارسة الفعلية للحب بين الرجل والمرأة ،بقدر ما ترفض النص الذي يصور هذا الفعل.

وهذا – بالطبع- يرد إلى إشكالات بناء الدولة وتأسيس منظومتها الخاصة من القيم الحضارية والأخلاقية. ما يهمنا – هنا- أن الأدب الشعبي يجد لنفسه فتحة من الحرية قد لا تتاح للأدب الرسمي ،خاصة في مراحل من عمر الدولة، فيجسد طموحه في التكلم بلغة الشعب، وتتحقق هذه الحرية بالخصوص إذا لم يشهر هذا الأدب نفسه في شكل أغاني مثلا؛ إذ في هذه الحالة يصبح فريسة طيعة لمقص الرقابة. ولذلك قلما نعثر في أدبنا الشعبي على نصوص الغزل العذري لأنه يظل بعيدا عن اهتمام الرجل العادي الذي لا

تستطيع طموحاته أن تتجذر في حب وشعر يكادان يكونان ضربا من الخيال، و"يؤكد البحث في ظاهرة الحب عند العرب أن الطبيعة البشرية لا يمكن اعتقالها، وأن فيها قدرة تجاوز أي إطار مسبق يفرض عليها، ستوجد دائما قلة تحاول أن تسمو إلى المثال، وتستعلي على نداء الغرائز، وترفض العرف الشائع، ولكنها ستظل قلة تأخذ مكانها في الكتب،أكثر مما تترك أثرا في السلوك العام الذي سيبقى دائما ابن الطبيعة ،والعرف الاجتماعي، وثمرة حلقات متداخلة من الأعراف الحضارية التي تلعب فيها الثروة والثقافة والموروث الأخلاقي والعرفي دورا واضحا " (1).

إن طابع العلاقة الأثير بين المرأة والرجل لابد أن يكون التلقائية والتعبير الصريح عن هذا الانجذاب الطبيعي الحاصل بينهما منذ آدم وحواء.

إن فعل الغواية الممارس بين الطرفين فعل حاصل وموجود منذ اللحظة التي تقرر فيها خروج آدم من الجنة، عندما أطاع حواء التي أغوته بالأكل من الشجرة المحرمة. وسواء أجسدية كانت هذه الغواية أم قولية، فهي تبقى في الأخير الفعل المحبب الذي تنغلق عليه الأحاسيس والعواطف في نزوعها نحو الاكتمال والارتواء.

لذلك سيبقى موضوع المرأة موضوعا خالدا، محببا متجددا، ويبقى القول في هذا الموضوع حيا.

في مستوى الأدب الشعبي- وهو مدار اهتمامنا- حاول الشاعر والراوي أن يخرج بتلك الممارسة من مستوى الطبيعة إلى مستوى الفن، أي المهارة في التعبير والتصوير، فكان أن أبدعت المخيلة الشعبية ما لا يمكن إحصاؤه من نصوص مختلفة حكائية وشعرية ومثـلية تدور في هذا الاهتمام اللا متناهي. تقف الطبيعة البشرية ضد الزهد في ملذات الحياة ومسراتها، إنها الطبيعة المتبسطة في طلب ما تصبو إليه من المباهج التي ربما كان على رأسها إرضاء الرغبة الجنسية، ولذلك لم يؤمن الأدب الشعبي بهذه العذرية ولم يقف عند حدود الأدب الروحاني الذي يحرم المرأة والرجل من التمتع الحسي ببعضهما. بل قد ينظر الأديب الشعبي إلى مثل هذا الحب نظرة دونية، إذ فيه انتقاص من رجولة الفرد، وانتكاس بالمجتمع نحو الاضمحلال المادي والمعنوي؛ إذ إن الفعل الجنسي وحده يستطيع ضمان وجود المجتمع وتكاثر أفراده، وهو وحده المقياس الذي يستطيع الرجل أن يقيس به الجوانب التي تكوّن عالمه الذاتي بالنسبة للمرأة ومن أهمها " هذا الجانب الهام من شخصية الرجل هو ما

اعتدنا أن نسميه باسم الرجولة (...) فالرجل لا يكون جذابا أو مغرما، أو رقيقا أو عنيفا أو قاسيا، أو مكتمل الرجولة، اللهم إلا في عين المرأة التي تحبه ".

بدء الحكاية:

تبدأ حكاية "رداح" و"أحمد ولد السلطان" بوصف أحمد والطريقة التي نشأ عليها، فهو " مربي عند باباه" هذا الأب الذي حجب إبنه عن العالم الخارجي، فرغب " أولاد السلاطين" في رؤيته والتعرف إليه رغبة منهم في اكتشاف هذا المخبوء، وستبين الدراسة أن هذه الرغبة في الاكتشاف والمعاينة ستكون فاتحة الكلام، والمحفز الأول على فعل الحكي أو قرض الشعر.

شهوة الاكتشاف / النواة الأولى للمأساة:

لطالما قوبل المنع والتحريم بالإصرار على فك هذا المحرم واقتحام الممنوع، ألم يقل المثل " كل ممنوع مرغوب"؟

وقد ابتلي الإنسان بهذه النزعة الكشافة التي تتلمس تفتيق أسرار المجهول(*)، وربما كان اجتماع هذه النزعة مع غواية الجسد هو ما تسبب في إخراج آدم عليه السلام وزوجه من الجنة (وهي قصة نسمح لأنفسنا بتصنيفها في خانة المخيال الشعبي اليهودي؛ إذا لا أساس لها من الصحة في النص الديني الإسلامي) وهو المخيال الشعبي الذي أخذ عنه الطبري حين استعان بحبر يهودي أسلم هو وهب بن منبه.

إن رغبة أولاد السلاطين في رؤية النبيل المخبوء والمخفي عن الأعين ستكون فاتحة الحكاية، حين يجمع هؤلاء الشباب عزمهم على الاستعانة بـ "الستوت أم البهوت" التي سيتركز دورها في الحكاية بأن تكون العامل المساعد الأول للبطل على الخروج من حلقة القصر أو ما نسميه "سجن الأبوة المتعالية ".

الحيلة الأولى:

تحتل "الستوت" على مستوى القصص الشعبي الجزائري مكانة مميزة، إذ غالبا ما تستعين بها إحدى الشخصيات لتحقيق غرض عجزت عنه، بينما لا تعرف "الستوت " هذا العجز، إذ أنها تمتاز بذكاء حاد، وقدرة على اختراق الموانع، والتسلل داخل البيوت المغلقة، إنها " أم البهوت " أي " ربة الخداع والمكر والاحتيال "، وبوساطة هذا الدهاء ستتمكن من إخراج " ولد السلطان " من قصر أبيه، ثم ستجعله يرحل عن أرضه إلى حين.

كان لأحمد ولد السلطان خادمة مخصوص بها، تشرف على طعامه، وتحرص على أن يقدم له اللحم دون عظم، والتمر والفاكهة دون نواة. جلست أم البهوت إلى أحمد وسألته أي لذة يجدها في أكل اللحم دون عظمه والفاكهة دون نواتها ؟

اكتشاف اللذة الأولى:

إن الظاهر من طيب الأكل لا تتحقق لذته إلا إذا اتحد مع ما هو محجوب ومغطى منه، إنّ ما لا تراه العين أحق بأن يحقق الشعور باللّذة أكثر مما هو مرئي. أثار سؤال العجوز المفاجئ للنبيل "أحمد" رغبة في نفسه في المقارنة عن طريق التذوق، وحين أكل اللحم وهو بعظمه، والفاكهة دون أن ينزع غيره نواتها اكتشف أن المذاق مختلف. نحن نلمح هنا بداية تحقق فعل التكشف ذاك:

1- الجوهر أعز من المظهر ولا تحدث اللذة إلا باتحادهما.
2- التجربة هي السبيل الوحيد لمعرفة الجوهر واختباره (التذوق).

وتصعيدا في مستوى تجربة الاكتشاف؛ تخبر العجوز أحمدا أن للعظم " قلبا " ألذ من اللحم، وأنه باستطاعته الحصول عليه إذا كسر العظم، نحن هنا أمام عملية تكسير وتفتيت وتعرية متواصلة من أجل الوصول إلى الجوهر الذي يمثل " اللذة"، ثم جوهر الجوهر الذي يمثل "انتهاء اللذة ".

اللحم ← اللحم + العظم ← لب العظم

لذيذ ألذ أكثر لذة

حين رمى " أحمد " العظم على زجاج النافذة، تحطم الزجاج، وتكشف الشاب على العالم الخارجي، الذي غادر إليه وتعرف فيه على أترابه من أبناء النبلاء.

هذه المعرفة سوف تثمر مللا وضجرا من الشاب الذي ركن إلى حياة الخمول والكسل، يقرر الشبان الاحتيال له لجعله يغادر البلاد (أرض القبيلة).

الحيلة الثانية:

في هذه المرحلة سنشهد تطور مستوى الحيل لدى العجوز الستوت، وتدرجها من بطانة الرمزية إلى مظهر المكاشفة، على هذا الأساس جعلت الستوت في درب ابن السلطان "شْنَاين" وهي قِرب صغيرة صنعتها من جلود القطط والفئران، وحين مرّ " أحمد " بفرسه وداس هذه " الشناين " الحقيرة

وأتلفها، أظهرت العجوز الحسرة وقالت: سَيّحْتْ مَايَا فِي قْلَايَا يْسَيّحْ قْلَاكْ / تْقُولْ اديّتْ رْدَاحْ ولاّ طَلّيتْ عْلَى جَنّاتْ.

تحيل الأسماء على أشخاص؛ فـ " رداح " و"جنات " امرأتان، ولكن ما هو الفارق الذي قد تشكلانه بالنسبة لأحمد الذي لا بد أن يكون قد وقع بينه وبين أصحابه النبلاء ما يحدث لأبناء الطبقة الاجتماعية المترفة من خرجات للصيد وما يلزمها، ومن جلسات السّمر وما تتطلبه، والأكيد أن أكثر ما تتطلبه مصاحبةَ الفتيات واللّهو معهن، وقد يكون هذا بعض ما عناه ابن خلدون في مقدمته " وأيضا فالترف مفسد للخلق بما يحصل في النفس من ألوان الشر والسفسفة وعوائدها "[3].

لقد أصبح " ابن السلطان " على معرفة بالنساء، فماذا قد يعني له اسمان جديدان ؟

نعود إلى مسألة اللذيذ والألذ والأكثر لذة بلغة الفلاسفة العرض والجوهر ويضاف هنا جوهر الجوهر. إن النساء اللواتي عرفهن البطل بدءًا بأمه التي تغفل الحكاية ذكرها إلى حين، والخادمة ثم الفتيات المكملات للوازم الترف لا تعنين شيئا إذا قورنت بإحدى اثنتين " رداح " أو " جنات".

يدفع الراوي الشعبي ببطله إلى الدخول في أزمة تحقيق الذات، أو الوصول إلى الكمال، إنه يجعله يشعر بالنقص، على الرغم من كل المنجزات التي حققها في سبيل الوصول إلى الاكتمال، فإنه يظل ناقصا، يشعر الرّاوي بطله بالنقص كي يجعله في حركة دائمة من أجل الوصول إلى العنصر المكمل له إذا عثر عليه واتحد به.

<u>المرأة- الجسد النموذج:</u>

إن التواصل مع العالم الخارجي بنجاح قد لا يحقق للرجل السعادة المثلى، إن إحساسه بالغبطة والاستغناء ومواجهته للعالم بإيجابية قد لا يتأتى إلا إذا دخل هذا الرجل في حالة تواصل مع المرأة، لذلك يعدُّ الدخول في حالة الحب، أو الخطوبة حالات علاجية ناجعة لبعض حالات الاكتئاب أو بعض أصناف الأمراض النفسية التي قد يعاني منها الرجال.هكذا يسعى الراوي لعلاج " أحمد " الذي عانى من سجن أبيه وقهره، فيتدرج به في الأخير إلى التواصل مع الجسد الأنثوي / المرأة النموذج.

وقد اعتنى العرب القدماء بنمذجة الجسد، فكتبوا في معاييرها ووضعوا لها صورة تقترب من الخيال، حتى ليشكلوا صورة التمثال المتناسق الأجزاء المضبوط المقاييس.

تشكل "رداح"هذا الجسد/النموذج وتنافسها فيه"جنات"، يسافر أحمد طلبا لرداح على وجه الخصوص، مستعينا بوصف العجوز لها. وكذلك فعل " عبد الله " عندما وُصفت له" يمينة " فسعى في طلبها ورمى بنفسه في التهلكة. والطريف أن الراوي في مستوى الجسد/ النموذج، يفاجئنا ويكسر أفق توقعاتنا الذي اعتاد على كون البطلة هي المالك الشرعي للنموذج، يخبرنا صاحب الحكاية أن هذا المطلب يظل عزيزا، بعيدا عن المنال، فثمة امرأة أخرى مختفية، جسد آخر مخبوء، يعيش في خيال البطل، لا يسعى إلى اكتشافه إيمانا منه باستحالة هذا الاكتشاف، إن الجوهر – إذن – غائب أبدا، الحقيقة مستورة عن الأعين لا تُرى ولا تُدرك، موجودة في التصور، قائمة في الأحلام.

يخبر الراوي أنه على الرغم من حدوث تحقق العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة التي يحبها أو يرغب بها، إلا أن المثال الأعلى للمرأة يبقى غير ذي طبيعة مادية، وكأنه كُتب على الرَّجل أن يطارد تصورا يعرف أنه لن يمسكه.

طبقية الحب / طبقية الجسد:

تتبدى هذه الطبقية لأول وهلة في النصين محل الدراسة، فأحمد ابن سلطان (نبيل) و" رداح" امرأة من طبقة عليا مخدومة في قصر، و" عبد الله " فارس وسيِّد ابن سيِّد، و" يمينة " امرأة نبيلة تعيش في قصر والدها.

و ربما تجسدت الطبقية بشكل واضح، لأن نصوصنا تنزع نزوعا واقعيا، بعكس الحكاية الخرافية التي تلتقط العجائبي والسحري... حيث يمكن لراعي، الغنم أن يتزوج الأميرة عبر المرور بسلسلة من العوائق والحواجز التي تتأسس على كل خيالي وعجائبي، وقولنا هذا لا ينفي عن نصينا المتخيلَ، لأنه خاصية أصيلة في القصص الشعبي خاصة.

نستمع إلى مجموع الحوارات التي أنجزها " أحمد " مع " راعي غنم رداح " ومع " جنات "، ثم مع حماتها، ومع " خادمة رداح " وأخيرا مع " رداح " لنكتشف جزئية طبقية الجسد.

بين " أحمد " و" الراعي ":

الراعي يرعى غنم " رداح " التي غطت الأرض.

أحمد: لم لا تكلف راعيا ؟

الراعي: أنا الراعي.

أحمد: وكم تتقاضى ؟

الراعي: أجري السنوي أن أرى رأس خنصر صاحبة الغنم عبر النافذة.

أحمد: الرّاعي، راعي ولُو كان رَاكَبْهَا زَرْقا وسْيِيبْهَا (شعرها) مْحَنّي.

إن رأس خنصر " رداح " لا يُعدُّ أجرا بقدر ما يعدُّ غنيمةً وإذا كان هذا الحال مع رأس أصبعها، فكيف سيكون مع يدها وذراعها، أما الوصول إلى رؤية جسدها فهذا ضرب من الوهم والمرض.

إن شهوة الاكتشاف قد تستنفذ عمر وكبرياء الرجل دون أن تتحقق، و" رداح " السيدة النبيلة يرضى عبدها بمشاهدة رأس أصبعها أجرة سنوية على رعي الغنم التي تغطي الأرض، فللعبد رأس الأصبع بينما سيكون للسيد الجسد كاملا.

بين "أحمد" و" جنات ":

جنات في منزلها الذي دل الراعي أحمدا عليه (وهي تطحن القمح).

أحمد: أَرْحِـي قَمْحَـكْ ونَقِّيـهْ   وديري مَنُّو سْميـدْ الفْطَايَــرْ

شَكِّيتَـك أنــتِ رْدَاح   ودَرّقْتِ مَنّي زِينَكْ يَا سْمِيدْ الحْرَايَرْ

جنات: والله ما نُفخَـم بْزِيني

وما نزيدو برايـــــدْ

إلا جيتْ لجنات، أنا هي جنات

وإلا جيت لرداح، رداح حالها بعيد

ومَكّانَشْ فِي بْنَاتْ الْمضَارَبْ

مْدَايْرَة مْن القْماش صَارمِيـة

وعلى راسها عَبروق زايــد

يجدر بنا التنبيه على أن " الراعي " زوج " جنات " هو من دل " أحمد " عليها كي توصله إلى " رداح " إذا شاءت، وإذ ذاك فنحن أمام كسر جديد لأفق توقعاتنا، إذ نكتشف أن " جنات " المشهورة والمذكورة مع " رداح " ليست سوى زوج الراعي، وعلى الرغم من انتساب هذا الراعي إلى واحدة من ربات الجمال " جنات " إلا أن ذلك لم يحقق له كمالا فهو كما قال " أحمد ": الراعي، راعي: فثمة حواجز كثيرة تقف عائقا ضد الراعي، من أجل الاكتمال، أخطرها انتماؤه في طبقة اجتماعية دونية، ولذلك فإن حصوله على الجسد /

المثال لا يمكن أن يقفز به على هذا العيب المتأصل في سلالة الفقراء ورعاة " الأغنام "، إن هذه الجزئية، تضرب عرض الحائط بالحكاية الخرافية التي تسمح للطبقات الدنيا من المجتمع بالانتساب في المستويات العليا خاصة عن طريق النسب والتصاهر، هذه الحكاية تحفظ لمختلف طبقات المجتمع حدودها وحقوقها.

ما يلفت النظر هنا – على مستوى الحكي – هو أن " جنات " زوج الراعي، تملك هي الأخرى " مشروع الاكتمال "، فقد خيّرت أحمدا بينها وبين "رداح "، فإذا كان قد جاء في طلبها فستلبي الدعوة، وإذا كان مقصده " رداح " فهي عزيزة منيعة، نلاحظ هذه الدعوة التي تكاد تكون مباشرة صريحة من المرأة / من " جنات " لأحمد، ودعوة كهذه لن يكون مبتغاها تجاذب أطراف الحديث؛ إنما هي دعوة لإحداث ما قد يحدث بين المرأة بوصفها امرأة والرجل بوصفه رجلا؛ هي في اختصار " دعوة للمتعة "، ما يؤكد هذا الزعم هو تنبيه " جنات " على جدار الحراسة القائم بين " رداح " وكل من يطلبها، والنفس تحب الركون إلى الراحة، إن جمال " جنات " ملاحظ، هو صادم وصارخ، وهي – أسطوريا – تختلط بـ " رداح " وتتماهى فيها، غير أن الفارق كبير؛ فجنات في متناول اليد، بسيطة زوج راع يعتقد أنه يحقق مشروع اكتماله " بالنظر إلى رأس أصبع " رداح " مرة كل سنة ". وإذا كان الراعي على الرغم من دونيته يصبو نحو الجسد / المثال، فكيف يقبل " أحمد ولد السلطان " بزوج الراعي، التي لم يستطع أحدهما أن يحقق اكتمال الآخر. وتأبى الطبقية الاجتماعية على المرأة الخارقة الجمال صاحبة الجسد المثال الدخول في الطبقات العليا، وتأبى على هذا الجسد أن يتمتع بمن يعادله وسامة وجمالا، فالدم النبيل والأصل الشريف يتأبيان على من دونهما منزلة.

تؤشر الحكاية على انتماء " رداح " في طبقة ارستقراطية فـ " جنات " تقر بأنها (مدايرة من القماش صارمية) و(على راسها عبروق زايد). إن فخامة اللباس ووجاهة القماش لدليل كاف على انتماء صاحبه في طبقة عليا، فالترّف والفخامة دليلان على أن صاحبهما من " الأسياد" وعليه، لا تجوّز الطبقة الاجتماعية لصاحبها النظر إلى ما دون مستواه، حتى وإن كان هذا النظر إلى جسد شهواني يكاد يحاكي النموذج.

بين أحمد وحماة جنّــات(والدة الراعي) :

يكشف الحوار القصير الدائر بين أحمد وحماة جنات، عن دونية الأصل الوضيع من جهة، وعن إحدى طبائع المرأة من جهة ثانية وهو طبع متأصل فيها بغض النظر عن سنها ومستواها الاجتماعي، وهو "الغيرة" التي تدفعها إلى العناية البالغة بجسدها وتبجيله وتقديمه على اهتمامات كثيرة، ومحاولة إرضائه على الرغم من المحاذير التي تكتنف هذا الإرضاء "إن عامل السن لا يرغم المرأة على التخلي عن حقها في زوجها والتمتع بجسدها، فهي تراقب الرجل باستمرار حتى لا يرتبط بامرأة أخرى"[4] فالعجوز التي شهدت الحوار الذي دار بين "ابن السلطان" وكنتها، تأخذها الغيرة من إعجابه بجمالها، وسعيه في طلب "رداح" فتتمسك بـ "ركابه".

إن "أحمد" الذي خبر بعض طبيعة المرأة بعد تحرره من سجن أبيه، قد فهم قصد العجوز ومبتغاها دون أن يحرجها بالسؤال ودون أن يندهش لفعلتها، ويباشر بالرفض الصارم.

أحمد: وَلِيِّ (ارجعي) يا امَّــي لَكْبيرة.

كُونْ عَيني في هَاذْ القْمِيحات رَاهَمْ فِي بْلادي

كون عيني آني كْلِيتْهَمْ فِي بْلادي

ومَا شْقِيتَشْ أنا ولَّا جْوَادي.

ترجع العجوز إلى المنزل وتلتقي بجنات التي أدركت رغبتها في "أحمد".

جنات: شَفْتِي يا لَالَّة هَذاك الفَارس مَا بْهَاهْ ومَا ابْهَى لْغَاه ؟

العجوز: كُونْ مَا نْهَانِيشْ آنِي رُحْت مْعَاه.

إن دونية جسد العجوز لا تنبع من كونها تنتمي في طبقة فقيرة فحسب، بل لأن هذا الجسد لا يحوز على الإطلاق مواصفات "النموذج" ولا يحاكيه في شيء، جسد لا يمثل المفارقة، نمطي وأقل من عادي، ومثله موجود في بلاد البطل، ولو شاء لكان تعاطى مع "العادي" دون تكبد عناء الرحلة وتحمل مشاق السفر.

نلمح أيضا ملامح التراتبية الجسدية داخل الطبقة الاجتماعية نفسها، فالجسد العجوز الذي فقد نضارة الشباب وبهاءه، مرفوض من طرف الجسد الشاب سواء أكان من الطبقة نفسها أم من أخرى، الشباب عامل مهم في ممارسة الغواية وتأكيد فعلها (الجسد البهي لا بد أن يتوفر على صفة الشباب).

لا تكون غواية الجسد كاملة، إلا إذا كان بكرا، بتعبير آخر، لم يسبق له وأن تعاطى مع جسد أخر، إنها قداسة التجربة الأولى وفاتحة المتعة، الجسد الأنثوي الذي اكتشفه رجل آخر، سابق، لا يغري بالمغامرة والمخاطرة التي ربما كانت نهايتها الموت.

في الطبقة الدنيا نفسها لاحظنا أن "جنات" الجسد الأنثوي الجميل لا ترضى بالتواصل مع "جسد الراعي"، إذ الفارق في الجمال والأناقة يغري الجسد المتفوق بالنزوع إلى ندّه جمالا ووسامة، ولذلك رأينا "جنات" تدعو "أحمد" إليها.

<u>بين "أحمد" و"خادمة رداح":</u>

يتجاوز أحمد كل الحرس، ويصل قصر "رداح"، يصادف الخادمة ويطلب منها أن تخبر سيدتها بوصوله.

الخادمة: فارس بالباب يطلب لقاءك.

رداح: (متعجبة من عدم مقتلا طالبها ومقررة إرجاءه) تتناول تفاحة وتطرزها بالطيب وتقول للخادمة: سلميها إليه وانظري في شأنه معها: فإن أكلها فأمري بقتله وإن شمها ووضعها في جيبه فقد أذنت له بالدخول.

يشم أحمد التفاحة ويضعها في جيبه، وتذهب الخادمة إلى "رداح" لتخبرها فتأذن له بالدخول، (هذه الحوارات سنستثمرها لتحليل ثنائية الجسد واللغة)، حين اجتاز أحمد المصاعب وتخطى الحرس ووصل إلى قصر "رداح"، طلب من الخادمة التي صادفها أن تطلب له الإذن في الدخول، مانعت الخادمة لعلمها باستحالة تحقيق طلبه، فقال أحمد:

قُولِي لَلّاك يا وْصيفَة تُخْرَجْ والّوْصِيفْ مَا في يدُّو كْلُوفْ
قُولي لَلّاك تخرج تْشوف يا شْوارب الحَلُّــــــوفْ.

إن صيغة الأمر المتكررة ونعت الخادمة ب "الوصيف" وهو العبد الأسود، يدلان على استعلائية متضخمة في ذات البطل كونه من طبقة النبلاء، والجسد المصبوغ بالسوداء والشفاه الغليظة التي تشبه شفاه "الحلوف" أي الخنزير أحط حيوان في المعتقد الشّعبي، لا يحق لمن كان بمثل هذا الوصف أن يقف ضد رغبة من يملك جسد الملوك والسلاطين.

<u>عود على بدء:</u>

<u>أصل الحكاية / بداية الغواية:</u>

في القصيدة التي تحكي قصة "يمينة" و"عبد الله"، تبدأ الحكاية -كما أسلفنا- بوجود يمينة، شابة من طبقته، على مستوى من الجمال صادم وخارق، فيتصل بها، وتحتال لذلك بأن تطلب من أبيها أن يصنع لها لعبة في شكل غزالة بحجمها الطبيعي، تكون جوفاء، يتمكن "عبد الله" من الدخول فيها ويستقر في غرفتها بكل أمان، وسنلاحظ أنه في حالتي الحكاية والقصيدة يسكت صوت صاحبهما عن الحديث عما جرى بين الرجل وبين المرأة (عكس ما نلاحظ في قصص ألف ليلة وليلة مثلا من وصف دقيق لعملية الاتصال) داخل الغرف لا تعود للأجساد تمظهرات خارجية تدل على حالة الرغبة وتحقيق هذه الرغبة، ويشبه الأمر حالة مشهد سينمائي حين يدخل الاثنان (المرأة والرجل) الغرفةَ ويوصدان الباب في وجه المشاهد، يبدو القول أو الكتابة في هذه النقطة مساسا بلحظة قداسية تترفع عن الوصف "هل بإمكاننا أن نكتب على الرغبة دون أن نتحدث عن أدوات تحققها ؟ نحن في واقع الأمر لا نكتب عن الرغبة، فالرغبة تستعصي على الإدراك المجرد، إنها طاقة ذاتية يعيشها الفرد كسر مطلق، فأقصى ما يمكن أن نفعله هو أن نصف تجلياتها"[5]، ولذلك لن يهمل الراوي أو الشاعر وصف هذه التجليات (الشعر، العيون، الشفاه، النهد...) وإن كانت حيلة الغزالة تذكرنا بالإلياذة، فإنها أيضا تحيل على قصة دخول الشيطان على حواء وإغرائها بالأكل من شجرة الخلد، وكان دخول الشيطان في جوف الحية معادلا له دخول "عبد الله" في جوف الحصان، لتجسيد استجابته لجسد يمارس غوايته في صمت دون أية وسائط، فالجسد الجميل يفيض بمعاني الغواية والإغراء، حتى دون كلام أو قصد، لذلك حرصت النصوص الدينية على حجب الفتاة إذا وصلت البلوغ وعبّرت بعض المناطق في جسدها عن أنوثتها، هذا التحوُّل الذي تصبح بواسطته الطفلة امرأةً.

و يحضر في قصة "رداح" مشهد "التفاحة" التي أكلها آدم، فاستحق بذلك عقاب الله تعالى وإخراجه من الجنة، وعلى العكس من آدم الذي أكل التفاحة فإن أحمد اكتفى بشمها ووضعها في جيبه (تماما كما أرادت رداح وأمّلت)، إن شم طيب ثمرة الغواية ووضعها في الجيب يعد تعاملا ذكيا مع موقف الاختبار الذي وُضع فيه، وتأكيدا لحالة العشق التي يعيشها البطل، وإعلانا عن أن الرجل خبير في فنون التعامل مع المرأة وعلى معرفة دقيقة بتفاصيل الشخصية الأنثوية، في مستوى أدق من التحليل، تصبح هذه التفاحة المرأةَ ذاتـها، إنها بشكل أدق "جسد المرأة".

التفاحة / النص الجسدي:

كانت التفاحة التي أكلها آدم نفسها الحيلة التي انطوت عليه، حين لجأت حواء لإغرائه جسديا، حتى تدفعه إلى المعصية وتتسبب له ولها بمأساة الإنسان الأبدية في حركة هبوط نحو الأرض.

يسعى "أحمد" للامتزاج بعالم المرأة/الجسد المثال، ويقف على بابها وقد يدخل تحت شرط اختباري، إن أكل التفاحة (سلوك عادي) يعني المغادرة والخروج من الجنة (جنة حواء وعالمها).

إن الرجل الذي يجهل أبجديات التعامل مع المرأة وغير عارف بفنون تناول جسدها، وفك الشبكة الدلالية الرامزة لإيماءات هذا الجسد، وإعطاء التأويلات المتسقة مع مساحات الفراغ في نصِّه، وملء فجواته، هذا الرجل يستحق الطرد من عالمها دون أسف عليه، وربما لم يكن الطرد كافيا على انجراح نرجسية الجسد، قد يكون القتل هو العقاب اللائق.

إن تطييب التفاحة يعادل تطيب المرأة، ولا بد أن هذا التطيب وإن كان من مستلزمات النسق الجمالي للمرأة، فإنه أيضا يعد من أهم تجليات الرغبة ووسائلها في الإعلان عن نفسها، سواء أكان ذلك بالنسبة للمرأة أو الرجل، ولذلك كان التطيب من أهم مقدمات فعل "النكاح" وارتبط التعطر بجريمة الزنا، وكانت كل من تعطرت وخرجت فشم الناس عطرها زانية.

تمثل التفاحة نصا جسديا، لكنه لم ينشأ عن طريق أحد أعضاء الجسد، فهي لا تشبه الأصبع الذي يراه "راعي الغنم"، وكنا قد قلنا إن التفاحة تصبح جسد "رداح"، بشكل أعمق إنها جسدها وهو في حالة عري، حيث لا يبقى أمام الرائي غموض أو تساؤل، فكل الجسم مشاهد، وكل النص مقروء، فالجسد الذي يعادل التفاحة لذة ونضارة جاهز لاستقبال الناجح في اختبار "التفاحة".

و حين يخفي التفاحة في جيبه، فهذا دلالة مباشرة على نبل أخلاقه وعلو همته، واستعداده لحفظ سر هذه المرأة التي ستمنحه نفسها بعد قليل فالأمانة والتكتم مطلوبان في مثل هذه العلاقة.

و أحمد ابن السلطان ليس أوَّل رجل يرحل ويسافر طلبا لرداح، فقد قتل على بابها كثير من الرجال، بعضهم لم يستطع تجاوز العسس وآخرون فشلوا في الإختبار أو عجزوا عن قراءة النص واستكناه معناه الخفي / الواضح.

إن ذاك السقوط وهذا النجاح يكشفان عن التفاوت في مستوى الثقافة الأيروسية بين الرجال، وكما قد يرجع هذا التفاوت إلى اختلاف المراتب الاجتماعية، فإن الاختلاف والتفاوت في قراءة النص وتلقيه يعود إلى الاختلاف والتباين في التعامل مع هذا النص.

و يبرز الفرق واضحا بين نساء النص الشعبي الجزائري (هنا) وبين نساء ألف ليلة وليلة مثلا؛ فمعظم نسائها خاصة ذوات الجاه المنتميات في طبقة الحكام والوزراء والتجار شبقات يتجاسرن على الفاحشة والخيانة " فإن زنى المرأة السلطوية (...) كان نتيجة علاقات الفسق والفساد التي سادت في قصور ألف ليلة وليلة والتي انغمس فيها كبار القوم من جهة، وهو في بنيته العميقة يشير إلى فساد متأصل في طوية هذه المرأة وسلوكها وقيمها التي تربت عليها في مجتمع سلطوي ثري مستبد محاط بالأبهة والخدم "(6) وبعكس ألف ليلة وليلة، لا يُدين النص الشعبي مثل هذه العلاقة، بل يرفعها إلى مقام سام، ويعين لها نهاية إيجابية.

<u>خارج حدود الزمن:</u>

دخل " أحمد ولد السلطان " على " رداح " واختليا ببعضهما خمسة وأربعين يوما، هذا بالضبط ما تخبرنا به الحكاية.

إن " الخلوة" هي مختصر ما كان بينهما، والغريب في أمر هذه الخلوة هو أنها أتمت عدة خمس وأربعين يوما دون أكل أو شرب؛ كأن البطلين وصلا إلى درجة الاستغناء والاكتفاء ببعضهما عما سواهما، كأن حالة اتحاد الجسدين جعلتهما في غنى عما هو خارج عنهما.

نحن هنا أمام جزء من الحكاية يلامس اللامنطق أو المحال؛ إذ كيف يعقل أن يختلي الرجل بالمرأة مدة شهر ونصف شهر دون أكل وشرب؟ لذلك نقترح التأويل التالي:

تحول الجسدان المثالان إلى جسدين قداسيين، لقد نأيا عن عالم الموجودات الحسية المادية، وأصبحا روحين تعيشان دون الحاجة إلى البدن، وكأننا بإزاء تجربة عشقية صوفية " لأن التجربة الصوفية في أعمق معانيها هي تحرر الإنسان من الوعي ومن فخ قيم ضيقة ملقنة، وانطلاق في رحاب اللاوعي بحثا عن قيم جديدة (...) ويغدو الحب ارتقاء نحو المقدس، وإذا أخذنا بالزعم الفلسفي القائل بأن النفس كانت موجودة قبل الجسم، وتظل موجودة بعده، وأنها جوهر روحاني قائم بنفسه، مستغن عن البدن، وأنها

كانت في الفلك، أو في العقل الفعال، أو في النفس الكلية، فيصبح من السهل تبرير هذا الحنين الذي يحرف النفس بحثا عن موطنها الأول " [5].

يشرح هذا النص أن البقاء مدة خمس وأربعين يوما دون غذاء، وفي انفصال كلي عن العالم الخارجي، يعني أن الروحين قد استغنيا عن بدنهما، وأنه لحظة حدوث الاتحاد بين " رداح " و"أحمد " يكون الاثنان قد ارتقيا إلى مستويات عليا غير تشخيصية، فغابا في عالم روحاني وتغيبا عن الدنيا.

إن حالة الانخطاف هنا والذهول عن الدنيا تجعل من هذا العشق الإنساني يحاكي نموذج العشق الرباني لكنه لا يستطيع أن يكونه لأن " أحمد " يستفيق بعد انقضاء هذه المدة، فيظن أنه لبث يوما أو بعض يوم، إن حالة الصعود والتسامي كانت حالة مؤقتة يردها عن حركتها ظن " ولد السلطان " بحدوث أمر أرضي جلل. فبعد اكتمال المدة، ينزعج الفرس لفراق صاحبه ويصهل صهيلا يدوي الجبال.

يفزع " أحمد " ويقول:

شـاش لبيـض وانـهـم   واتكلم صدر ومثل طبول نحاس

إمـا نْجـَع اتَّـاخَـــذْ   ولَّا جارية جــــاتْهَا فـالـرَّاس

صهيل الفرس المدوي كسر بوتقة اللاوعي، التي تخدر فيها عقل " أحمد " وأعاده إلى الأرض (حركة النزول) ويستدل أحمد بصهيل فرسه على أمرين:

1- موت " نجع" وهو والده.

2- موت " الجارية ".

إن موت الوالد / السلطان / زعيم العشيرة، هو – دون شك – حدث خطير، قد يهدد استقرار القبيلة ووحدتها، و" أحمد" بوصفه ابن أبيه، لا يفزعه أمر الموت المقدر بقدر ما يفزعه ما يترتب عن هذا الموت. إذ لا بد أن يكون هناك، في موطنه من أجل ردع القلاقل والاضطرابات التي تحدث في مثل هذه الحالات، إذ إن موت " الحاكم " أو " الزعيم " فرصة سانحة للمتمردين والراغبين بالثورة، ولذلك لا تعلن الطبقة السياسية في جميع البلدان عن موت " الرئيس " أو " الملك " إلا بعد ترتيب الأمور، والتأكد من استتباب الأمن، والاستعداد الكلي لمواجهة المعارضين والرافضين.

و تحضر الجارية بوصفها الصورة الأسمى للمرأة، الصورة التي لا تُطال، والجسد الذي لا يمس.

و تبدو مثقلة بحمولات دلالية لا تنتهي، حمولات تبقى رمزية، تتناسل وتبقى مشردة في عالم المثل والأحلام؛ فالجارية الصورة الأيقونية للمرأة " هي المرأة في أبرز مظاهر تحررها وفي قمة الاعتراف الاجتماعي بها كطرف فاعل في حياة المجموعة، إنها خزان الأمومة والحب والقوة والحكمة "(8).

تصبح الجارية أيضا عمدا في القبيلة ورمزا لوحدتها لذلك يكون موتها أو موت " نجع " ذهاب رموز القبيلة، وتهديدها بالانقلاب والتشتت.

بناءً على هذا، يعتقد ابن السلطان أن أمامه مهمة عظمى لا بد أن ينطلق لها، لأنها تخص كيان القبيلة ووحدتها.

يعود الشاب إلى دياره، ويستقر في قصره، ويكتشف أن الأمور على خير ما يرام، فيسقط طريح الفراش وتأتي الوفود لتهنئه على رجوعه سالما، ويرد على كل مهنئ بجملة واحدة: الله يسلمك ويسلم رداح، ما استوجب قلق أمه التي استدعت خاله لحل مشكلة ابنها، يدخل " أحمد " –إذن- مرة ثانية في حالة اللاوعي، لكنه لاوعي داخل حدود الزمن وداخل أسوار العالم الموجود، المحسوس، وهو لا يزال مشدودا إلى الأرض، لأن الجسد الذي اتحد به ليتسامى معه في هيئة ذات واحدة نحو الأعلى غير موجود في هذا الحيز المكاني.

<u>النقش بالكلمات / تجسيد الجسد:</u>

يشرع " أحمد " في وصف جسد " رداح ":

عليها شعور كي قمح في بور (9)
عليها زنود مثـل هنــود (10)
داروهـم اماليهـم للعجـب
يا خالي لكان اديتنـي ليهــا
قلبــي اتـــحرق
برازلها تاقـوا لتنيـف (11)
كي حمامـات متسامييــن(12)
على راس برج عالي مقرمـد (13)
يا خالي لكان اديتنـي ليهــا
قلبــي اتـــحرق
عينيهـا حـب رصـــاص
مذوب فـي قالـب نحـاس
بيـه تقاتلـت لـــعراش

صح ماهوشـــي كــذب
يا خالي لكان اديتنــي ليهــا
قلبـــي اتـــحرق
وعليها سنان كي نقش الثمان [14]
صاغهم يهودي في وهــران [15]
راح قالــوا اهـــرب [16]
يا خالي لكان اديتنــي ليهــا
قلبـــي اتـــحرق

و نحن نحلل جزئية مستوى التشخيص في هذه الحكاية، نتنبه إلى أن البطل قد أصابه المرض للمرة الثانية وقد فارق " رداح "، وكان قد مرض أول مرة حين ذكرتها " الستوت "؛ فالمرض الأول كان بسبب الشوق للقاء ما لم يُعرف، واكتشاف ما لم يكتشف، أما المرض الثاني فقد نزل به من شدة الشوق إلى ما عُرف، والرغبة في معاينة ما اكتشف.

و إن كان البطل قد حل مشكلته الأولى بالسفر ولقاء " رداح "، فإن المشكلة الثانية لا يمكن أن تحل إلا إذا تمت له المساعدة من قبل طرف آخر، فإمكانية السفر والارتحال غير ممكنة، طالما سيبقى البطل ضمن حالة اللاوعي الراهنة دون لقائه برداح.

على مستوى التشخيص، نميز تركيز الراوي على أجزاء بعينها من جسد " رداح ".

1- الشعر ← سنابل القمح الجيدة.
2- الذراعان ← السيوف البيضاء.
3- النهد ← حمامتان على برج عال.
4- العينان ← رصاصتان.
5- الأسنان ← نقش دينار ذهبي.

في جسد"رداح"تتجلى الرغبة بكل ما يمكن أن يجليها (الشعر، الذراعان، النهد، العينان، الأسنان، الساقان...)، وفي جسد "رداح" أيضا تتجسد الطبيعة بخصبها وإحدى رموز الحياة فيها (السنابل/القمح)، ويصبح النهد حمامتين واقفتين على برج عال، وإذا كانت الحمامة – على مستوى الشعر الفصيح- تعد رمزا للسلام، فإنها قد تكون كذلك على مستوى الأدب الشعبي، أما إذا استبعدنا هذا التأويل وأقصيناه، فنحن لا نستطيع استبعاد كون نهد

المرأة هو الجزء الذي يحن له الرجل أبدا بوصفه وسيطه الأول في صلته بالحياة عندما خرج إلى الدنيا أول مرة، تتجسد هنا دلالة الأمومة بوصفها الواهب الأول للحياة، وتلتقي مع (السنابل/ القمح) بوصفه أحد أهم مكونات الحياة وأحد أكبر ضمانات استمرارها بالنسبة لكل العناصر البشرية.

نلاحظ هذا التلاقي والتلاحم على المستوى الرمزي للتشكيل الجسدي الأنثوي، وقد يصدمنا هذا التلاحم المعبر عن الحياة وبدئها، بتقاطعه مع رموز الحرب وإنهاء الحياة؛ يتجسد ذلك في تشبيه الذراعين (ومعهما اليدين/ أدوات الفعل والتنفيذ) بالسيوف الهندية (الهنود) وهي السيوف التي يصفها العرب بكونها الأجود.

إن إسناد الحركة في الجسد الأنثوي إلى السيوف أداة الحرب والقتل وكذلك العينان اللتان تشبهان بحبتي رصاص- وسيلة أخرى للقتل – يضعنا أمام تناقض واضح.

الشعر = القمح　　حياة وسلام

النهد = الحمام　　أمومة وخلق

العينان = الرصاص　　الحرب والموت

الذراعان = السيوف　　الإفناء

إن هذا التناقض البنائي في جسد المرأة، نعثر عليه أيضا في قصيدة " يمينة وعبد الله " فهي الأخرى يجمع جسدها بين ثنائية الموت والحياة.

عينيهـا قرطـاس معبـر　　حـب ثمان قالبـو

خدودهـا نـوار مـنور　　فاتـح روس كبابيـو

فمهـا رمـان مكسـر　　سـارق شهـو طيابـو

فالزهر والنوار يتناقضان مع الرصاص الذي صيغ في قوالب.

هل اعتقد القاص والشاعر الشعبي أن جسد المرأة مساحة لأحد اختيارين، حياة أو موت. يصدق هذا التصور خاصة إذا استحضرنا حكايات اختطاف العرائس ليلة زفافهن، قبل أن يلتقي الزوج بزوجه، يخاطر أحد الرجال المهووسين برجولتهم، من أجل نيل شرف الليلة الأولى والاحتفاظ بهذه المرأة التي يرى في نفسه المالك للميزات التي تجعله أهلا للاستحواذ على جسد نال إعجابه، ألم يكن هذا الرجل ينفذ عملية الاختطاف ومبدؤه " على العين الكحلة نموت ولا نحيا " وكذلك كانت رحلة " أحمد ولد السلطان " إلى

موطن " رداح " محفوفة بالمخاطر، ملغمة بالموت، وكذلك كان مصير " عبد الله " على النحو الذي تبينه القصيدة.

يحث الجسد المغري الشهواني على المغامرة، طلبا للاتحاد به، إن كمال جسد الرجل لا يمكنه أن يتحقق إلا بالاتحاد الذي دونه الأهوال.

من أجل ذلك يلح " أحمد ولد السلطان" على خاله في العودة إلى ديار " رداح " ومعاودة الاتصال بها، ويكرر (يا خالي كان ديتي ليها – قلبي اتحرق)

إن جسد " رداح " ألغى من تصور البطل كل الأجساد الأخرى، لأنها لا تستطيع أن تحقق له صفة الكمال، بل إن التمادي في البعد عنه قد يسبب له نقصا في رجولته؛ فاحتراق القلب، يعني أن الرجل يكاد يصبح دون عاطفة ودون إحسان بالموجودات من حوله.

على عكس بعض نصوص الأدب الفصيح التي تشيِّئ المرأة، أي تجعل منها مجرد " شيء"، جسد للمتعة، يجتهد النص الشعبي (الجزائري) بكل ما يملك من أدوات تعبيرية، وطاقات دلالية، في جعل هذا الجسد محور الكون ونواته، بكل تشاكلاته وتقابلاته، وعلى طرفي هذا المحور تتشكل معادلة الموت والحياة، والسلم والحرب، ففيه بذرة الحياة، وفيه خاتمتها. وهو يبقى غاية يصبو إليها الرجل ويشقى، لكنه يعلم أنه الغاية التي لن يصل إليها، ولكنه يبقى مشتاقا إليه، يحن إلى التواصل معه، كأننا إزاء تجربة عشقية صوفية، ثمة جسد أنثوي بحمولته المادية والمعنوية يعيش في خيال الرجل يريد تحقيقه ومعاينته دائما " وللحب الصوفي علاقة بالخيال؛ لأن القلب موطن الأحاسيس ومصدر الحب، ينصرف إلى المحبوب بعد أن يصوغ له الخيال صورته في جمال وكمال مثاليين، فالعاشق يحب الصورة التي يحلم بها والتي تكفل الخيال برسمها له" [17].

<u>طبقية الحب وطبقية الجسد:</u>

لعله من الجدير أن نسجل أن قصص العشق هذه مسجلة بين أبناء الطبقة العليا، كما سبق وأشرنا؛ فـ " رداح" ارستقراطية نبيلة مثل " أحمد ولد السلطان " وكذلك " يمينة " وعبد الله.

فكل المحبوبات ارستقراطيات، يختلن في اللباس الفاخر ويستعملن الحلي الذهبية بشكل يومي.

يقابل أفراد الطبقة العليا، السوقة من الناس، وكذلك تتضاد لغتا الطبقتين.

اللغة العليا

جسد أعلى (مثالي) الرمز والإشارة
رداح
يمينة
اللغة العليا
لغة شعرية مكثفة رامزة

أحمد ولد السلطان

لغة وسطى
جسد دون
المثالي الدعوة الجنسية بلغة
جنات شعرية شفافة واضحة

اللغة الدنيا
جسد
دوني لغة نثرية سطحية وعادية
الراعي
+
والده الراعي
+
خادمة رداح

تهمل الحكاية ذكر أصحاب الأجساد الدونية، بينما تحتفي بأسماء أصحاب الأجساد المثالية، فيكتسب الاسم بذلك وظيفة مركزية ودلالة مشعة تحيل على صاحبه.

إن " رداح" صاحبة " الجسد المثال " تمتلك أعلى مستويات اللغة في الحكاية، بل إن جسدها ذاته يصبح لغة كما سبق أن أشرنا، فثمرة الخطيئة تخط بالطيب، وتخرج إلى الفارس، فيستبدل بها نصا ذا أبعاد تاريخية وثقافية وتربوية متدفقة، إنه إيحاء بالغ التكثيف، حاد الاختزال، ومع ذلك فإنه يجيء منهمر الدلالات، شيء أكثر إلغازا من نظام الاتصالات السرية في الحروب، وحل اللغز محاط بمحاذير كبيرة؛ إذ الفشل في حله عقوبته الموت، تعاقب اللغة العليا من يفشل في التعامل معها بالموت، فهي لغة غير جدير بها إلا من تميز برهافة

الحس، وقوة الحدس، ونفوذ البصيرة، والموت عقاب لمن يفشل في التعامل مع نرجسية الجسد/ نرجسية اللغة.

و ربما نكون قادرين على الاستنتاج بأن الراوي والشاعر الشعبيين الجزائريين قد استطاعا إيجاد الحل لمشكلة الجسد، وصعوبة طرحها، فارتقيا به إلى مستوى التجربة الروحية الصوفية، دون أن يهملا كونه موطن الرغبة وتجلياتها. وإن أي محاولة لتنفيذ هذه الرغبة سيكون عقوبتها الحروب الناشبة، غير أن المحير هو أن هذا الجسد هو نفسه من يطفئ نار الحرب ويرفع رايات السلام، فخروج " يمينة " إلى قوم " عبد الله " أوقف نار الحرب وجمع العاشقين، وكذلك كان حب " رداح " و" أحمد " كان سببا في زواجهما واتقاء مخاطر الحرب.

و يبقى التراث الشعبي مجالا شائقا، ونبعا ثرا للدراسة وتحليل النصوص التي تتقاطع مع التراث العالمي والديني/ ويبقى الشكل الأول الذي صبت فيه الإنسانية أحاسيسها وأحلامها ولا زالت تفعل، لذلك يبقى بابه مشرعا أبدا في وجه كل من أراد الأخذ منه.

هوامش الدراسة

(1) عبد الله، محمد حسن. الحب في التراث العربي عالم المعرفة، 1980، ص 15.

(2) إبراهيم، زكريا. مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، لا تاريخ، ص 208.

(*) يورد الدكتور عبد الحميد بورايو في كتابه (الأدب الشعبي الجزائري) العديد من الحكايات الخرافية التي تكاد تنتهي فيها البطلة إلى الدرامية والمأساة، حينما تصر على اكتشاف حقيقة زوجها التي يخفيها عنها ويوصيها بعدم محاولة رؤية وجهه أو التعرف إليه. ينظر: بورايو، حميد. الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، لا طبعة 2007، ص، ص 149← 169.

(3) ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006، ص 133.

(4) أفرفار، علي. صورة المرأة من المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص 69.

(5) بنكراد، سعيد. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن الرباط، لا طبعة، 2003، ص 129.

(6) يونس، محمد عبد الرحمان. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص 150.

(7) يونس، وضحي. القضايا النقدية في التراث الصوفي حتى القرن السابع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 51.

(8) الغابري، مريم خير الدين. السيرة الهلالية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2008، ص 128.

(9) بور: - أرض تزرع لأول مرة ولذلك صلح نبتها.

(10) هنود: - السيوف وهي الهندية لجودتها، ونعتها بذلك لشدة بياض بشرتها.

(11) تاقو: - ارتفع نهدها وبان دلالة على نضجها واكتمال أنوثتها.

(12) متساميين: تقف إحداهما إلى جانب الأخرى.

(13) كنى بذلك عن طول قامتها وبياض بشرتها المشرب بالحمرة، وكذلك يوصف الخد الأحمر في النص الشعبي بأنه " مقرمد ".

(14) نقش الثمان: ومفرده (الثمن) العملة الذهبية.

(15) صاغه يهودي في وهران: ونسب الصياغة إلى اليهود لجودة صناعتهم وإتقانهم صوغ الذهب، وجعله في " وهران" بالغرب، لبعد المسافة بينه وبين دياره.

(16) قالوا اهرب: أي اختفى مما يجعل الأمل منعدما في صياغة على شاكلة الأصل، وكنى بهذا عن كون " رداح " وحيدة زمانها متفردة بين النساء بجمالها.

(17) يونس، وضحي. مرجع مذكور، ص 53.

قائمة المصادر والمراجع

1. حكاية رداح وأحمد ولد السلطان (نص شفهي)
2. قصيدة عبد الله ويمينة (نص شفهي)
3. إبراهيم، زكريا. مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، لا تاريخ.
4. ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006.
5. أفرفار، علي. صورة المرأة من المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.
6. بنكراد، سعيد. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن الرباط، لا طبعة، 2003.
7. عبد الله، محمد حسن. الحب في التراث العربي عالم المعرفة، 1980
8. الغابري، مريم خير الدين. السيرة الهلالية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2008.
9. يونس، محمد عبد الرحمان. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.